

الفيصل
Alfaisal
العددان ٥٠٥ - ٥٠٦ صفر - ربيع الأول ١٤٤٠هـ نوفمبر - ديسمبر ٢٠١٨م

أسئلة الثقافة السعودية في مجتمع متغير

حسن حنفي: النخبة الثقافية تقع في أخطاء جسيمة بسبب تملقها

سمير أمين.. العربي الذي فكّر للعالم

علي حرب يكتب قصته مع السرطان

شعر أميركي أم شعراء أميركيون؟

الثورة البيوتكنولوجية وآفاقها الفلسفية

www.alfaisalmag.com



ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٦٥٢٢٥٥ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦
P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4652255 Fax: 00966 11 4659993



أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م

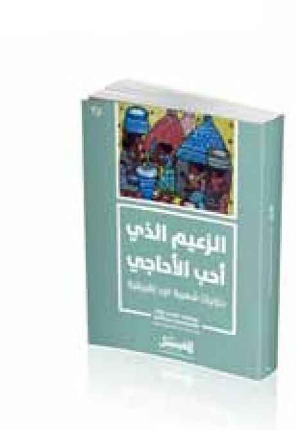
الأمير خالد الفيصل

يصدرها



العددان ٥٠٥ - ٥٠٦ صفر - ربيع الأول ١٤٤٠هـ / نوفمبر - ديسمبر ٢٠١٨م، السنة الثانية والأربعون





الملف



أسئلة الثقافة السعودية ١٤ ← ٤٩

ردمد
١١٤٠ - ٠٢٥٨
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الناشر
دار الفيصل الثقافية

مدير دار الفيصل الثقافية
د. هباس الحربي
editorinchief@alfaisalmag.com

مقال

في حضرة الغياب الحنين يبتكر أشكال الحضور

(سعاد العنزي)

٨٢

لا أستطيع تخيل المشهد الثقافي في الكويت من دون وجود الأديب الراحل إسماعيل فهد إسماعيل، الذي فجع وفاجأ رحيله الأوساط الثقافية في الكويت والوطن العربي. رحل عن عالمنا تاركًا إرثًا أدبيًّا خالدًا، ونموذجًا إنسانيًّا أصيلًا. كان نادرًا في طيبته، ونادرًا في نقائه، ونادرًا في تواضعه في زمن أصبح فيه الأدباء يرسمون ملامح شخصيتهم المتعالية قبل أن يرسموا شخصيات أعمالهم الافتراضية.

سيرة ذاتية



دمشق.. عبث الأقدار وصداقات راحلة

(فيصل دراج)

١٠٦

مدينة من أطياف وذكريات وصداقات راحلة. رسمت على جدران حياتي خطوطًا تشبه صورًا على جدران كهف قديم. علمتني دمشق القراءة والكتابة والصداقة والحزن على الأصدقاء الراحلين، وصحبة الأمكنة والحوار مع أزمنة متغيّرة. تبدو صورها اليوم مزيجًا من التذكر والفقدان الذي لا يمتثل لأحد. علّمتني «خمسينيّاتها» البريئة صداقة السينما والأفلام واختلفت إلى «صالاتها» الصغيرة والكبيرة، الصيفي منها والشتوي، التي قاربت الأربعين.

فضاءات

جاسم الكوفي.. رجل خشن ذو وجه أنهكه الزمن

(محمد الشارخ)

١١٠

كنت في بغداد في زيارة، وفي عطلة نهاية الأسبوع ذهبت لزيارة الكوفة مسقط رأس المتنبي ومدينة كربلاء والنجف الشهيرة بموقعها الديني والأدبي. في الكوفة ذهبت راجلًا لمسجد الإمام علي. هناك تجولت عيناي في ساحة المسجد الكبير. تتجول عيناي باحثًا عن طريقة أتعرف بها التاريخ والطقوس، وسرعان ما تقدم نحوي شاب يضع عمامة خضراء على رأسه وبلهجة باسمة وعينين صافيتين سألني بعد السلام إن كانت هذه أول زيارة لي للمرقد.

تحقيقات



جماعات ثقافية أم «شِلَل» همُّها مصالحُها الضيقة؟

(صبحي موسى)

١٢٦

في أربعينيات القرن الماضي كانت توجد جماعات أبولو والديوان والخبز والحرية وغيرها، وفي خمسينيات وستينيات القرن ظهرت جماعة شِعْر التي تمحورت حول مجلة شعر البيروتية، وفي السبعينيات ظهرت في مصر جماعتا أصوات وإضاءة اللتان تنافستا في ضم الأدباء الجدد في مواجهة شعراء القصيدة الكلاسيكية، فضلًا عن رفضها للتعامل مع المؤسسة وعدّ مَن يسعى لذلك خائنًا لاستقلال المثقف.

الفيصل
Alfaisal

www.alfaisalmag.com

مدير التحرير
أحمد زين

رئيس قسم التصميم
ينال إسحق

الإخراج والتنفيذ
رياض دفدوف
محمد يوسف شريف

الموقع الإلكتروني
معتز عبدالماجد

التدقيق والمراجعة اللغوية
عبدالله الدوسري
محمد نصير سيد

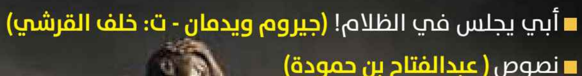
الاشتراكات والتوزيع
محمد المنيف
(+٩٦٦)١١٤٦٥٢٢٥٥- تحويلة: ٦٥٧٢/٦٦٤٠
مباشر (+٩٦٦)١١٢٩٣١٢٣٣
subscriptions@alfaisalmag.com

مراسلات التحرير
editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة
ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١
المملكة العربية السعودية
هاتف المجلة: (+٩٦٦) ١١٤٦٥٣٠٢٧
فاكس: (+٩٦٦) ١١٤٦٤٧٨٥١
contact@alfaisalmag.com

الإعلانات
هاتف: (+٩٦٦) ١١٤٦٤٧٨٥١
advertising@alfaisalmag.com





نصوص



في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

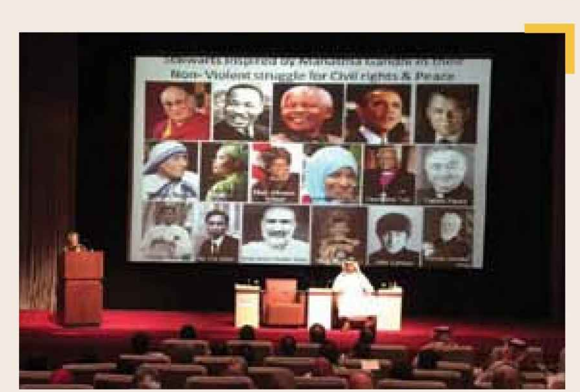
الموزعون: **مصر**، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، **تونس**، الشركة التونسية للصحافة ص . ب ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، **الأردن**، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، **المغرب**، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، **البحرين**، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، **الكويت**، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . ب ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

القيادة التحولية عند المهاتما غاندي ونظرة على التطور الحداثي لليابان





عقد مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ضمن فعاليات الموسم الثقافي الجديد، محاضرتين، قدمت المحاضرة الأولى شوبهانا رادهاكريشنا، رئيسة منتدى غاندي للحوكمة الأخلاقية للشركات في الهند، بعنوان «القيادة التحولية عند المهاتما غاندي: أهميتها في العالم المعاصر». وقالت رادهاكريشنا: إن غاندي كرَّس حياته بحثًا عن الحلول لإنهاء الصراع والانقسامات وإنهاء عنف المستعمِر، وركز على الحلول العملية. ويقول: إن مقدارًا صغيرًا من الممارسة أفضل كثيرًا من الوعظ». وكان يبدي الاحترام لجميع الأديان، وتأثر بالقرآن وبسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فكان يؤمن بأن الإسلام هو دين السلام، ولديه صداقات عديدة مع المسلمين والشخصيات الإسلامية. وأشارت رئيسة منتدى غاندي إلى أن إسهامات غاندي شملت مجالات البيئة والاقتصاد والتعليم، ولم تقتصر على السياسة فقط؛ إيمانًا منه بخدمة البشرية والمساواة بين البشر ومحاربة الجهل والعنصرية؛ إذ أكد كثيرًا على أهمية التعليم لتجاوز كل ذلك والنهوض بالشعوب. وكان يؤمن بأهمية المحافظة على البيئة وتطويرها وتشجيع الناس على احترامها. كما كان له دور بيئي كبير من خلال استخدامه شخصيًّا أقلَّ الموارد المتاحة وحرصه على إعادة التدوير. وذكرت رادهاكريشنا أن العالم اليوم يواجه تحديات كثيرة مع التقدم العلمي والتقني، ويشهد انهيارات اقتصادية ومشاكل في زيادة معدلات الهجرة والعنف، «ونحن اليوم، أكثر من أي وقت مضى، في حاجة إلى هذا الفكر لمواجهة العنف والعولمة التي تكرس الصراع والعنصرية، ومن أجل بناء عالم يتبنَّى سياسة اللاعنف والسعي الدائم لإيجاد الحلول السلمية».

أما المحاضرة الثانية فكانت بعنوان «الذكرى المئة والخمسون لإصلاحات حقبة ميجي: نظرة على التطور الحداثي لليابان في القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين» وتحدث فيها البروفيسور كاورو إيوكيبي، من كلية الدراسات العليا للقانون والسياسة بجامعة طوكيو، عن عهد ميجي الياباني الذي شهد بداية الإصلاحات التحديثية وازدهار مجتمع الكتابة والتعليم والتصنيع، وكذلك دخول اليابان في دائرة العلاقات الدولية، وأنه منذ عام ١٨٧١م بدأت حقبة جديدة تمثَّلت في محاولات اليابان تعرُّف العالم الخارجي وبخاصة أوربا وأميركا، فتولَّت الدولة الإصلاحات السياسية والاقتصادية، والإصلاحات الأهم في مجال التعليم تباعًا في السنوات التالية من عهد ميجي، التي أدت بدورها إلى تجديد بناء المجتمع الياباني كله. وأضاف إيوكيبي أن اليابان شهدت في أثناء هذه الحقبة تحديثات سياسية مهمة ضمن تاريخها الطويل، من أهمها ظهور تيارات فكرية وجمعيات مدنية وإصلاحات حكومية وبرلمانية أدت إلى إنشاء دولة موحدة ومجتمع متجانس، وتحسين الصناعة وبرامج التعليم والدخل؛ حتى أصبحت الحداثة اليابانية خاصة وفريدة بها، ارتكزت إلى عوامل داخلية من العمق الياباني وليس مجرد الانفتاح على الغرب، ومن هنا سبقت الحداثة اليابانية التأثير الغربي.

وذكر الباحث الياباني أن من الدروس المستفادة من التجربة اليابانية هو عدم التسرع في محاولة التغيير، بل الاهتمام بإعطاء الوقت المناسب للتحديث من أجل التحكم به. كما قال: إن اليابان لا تملك أي موارد طبيعية، وعوضًا عن ذلك ركزت على تحسين الموارد البشرية التي كانت عاملًا حيويًّا في تطورها وازدهارها، ثم لاحقًا فهمها وتقبلها للتحديث والتغيير في هذه السنوات.

التفاعلات الاجتماعية الاقتصادية في لبنان



نظَّم المركز حلقة نقاش بعنوان «التفاعلات الاجتماعية الاقتصادية في لبنان»، تحدث فيها بيتر هارلينغ مؤسس شركة سايناپس ورئيسها، وعدد من الأكاديميين والزملاء الباحثين. وناقشت الحلقة الواقع الاقتصادي الحالي في لبنان، ووضع القوى العاملة والتجارة وسوق العمل، والتحديات التي تواجه القطاع المصرفي اللبناني. كما ركزت على التحولات والتغيرات السياسية والاقتصادية العربية التي أثرت في لبنان وفي المجتمع اللبناني في عدة مجالات تشمل السياسة والتعليم والبيئة والتركيبة السيكولوجية للسكان.

فورست غامب الإسلاموية

ومن حلقات النقاش التي عقدها المركز واحدة بعنوان «فورست غامب الإسلاموية: حياة وأفكار الشيخ عبدالله عزام»، شارك فيها الدكتور توماس هيغهامر، باحث في مؤسسة الأبحاث الدفاعية النرويجية، وأستاذ مساعد في جامعة أوسلو. وتحدث هيغهامر عن حياة عبدالله عزام ونشاطه منذ بداية حياته ودراسته الأولية، حتى خروجه من بلدة جنين الفلسطينية بسبب الاحتلال الصهيوني، ثم وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان لاجئًا، ثم بعد ذلك مرحلة انتقاله للدراسة في السعودية ومصر، وأخيرًا مرحلة نشاطه ووصوله إلى أفغانستان. وناقش الباحث تطور أفكار عزام خلال هذه المحطات في حياته، ولقاءاته ونشاطاته السياسية والدينية.

مستقبل المرجعية الشيعية في العراق



كما عقد المركز حلقة نقاش أخرى، بعنوان «مستقبل المرجعية الشيعية في العراق» بمشاركة عدد من الأكاديميين والباحثين والمهتمين. في النصف الأول استعرضت حلقة النقاش تاريخ تأسيس المرجعية الشيعية وبداياتها في مدينة النجف، إضافة إلى نظام التعليم فيها، وتطور مناهجها منذ تأسيسها. وفي النصف الثاني ناقشت الحلقة جميع السيناريوهات المحتملة لما سيحدث في العراق في حال وفاة السيد آية الله السيستاني، الذي يعد المرجع الديني والشخصية الأكثر أهمية وشعبية في العراق وعند المسلمين الشيعة في عدد من الدول، كما ناقشت الشخصيات المرشحة لخلافة السيستاني للقيام بهذا الدور من داخل العراق، إضافة إلى إمكانية دخول شخصيات دينية من خارج العراق، وكذلك الدور الإيراني المحتمل في اختيار الشخصية القادمة لخلافة السيستاني.

الإدارة اليابانية بمنظور مختلف

على الرغم من حجم التعاون الكبير في مجالات الاقتصاد والتجارة بين اليابان والعالم العربي، فإن الفجوة المعرفية بين الطرفين لا تزال قائمة، ومن أجل تعميق الفهم المشترك والمساهمة في سد تلك الفجوة، صدر تقرير بحثي خاص أعده الباحث بالمركز عثمان علي المزيد، يسلط الضوء على المفاهيم الأساسية للإدارة اليابانية من المنظور الياباني، وذلك بتقديم صورة أقرب للواقع الياباني، مع عرض وجهات النظر اليابانية -ولا سيما المصادر المؤلفة باللغة اليابانية- إضافة إلى الاعتماد على الخبرة العملية للباحث داخل المنظمات اليابانية. ويقدم التقرير شرحًا خاصًّا بالعناصر التركيبية للإدارة اليابانية، وذلك من خلال تقديمها على شكل مبسط بهدف تعميق الفهم المشترك من المنظور الإداري وفهم الشخصية اليابانية وطرائق تفكيرها إداريًّا، وهو ما قد يسهم في دفع عجلة التعاون من أجل تحقيق الرؤية السعودية اليابانية المشتركة ٢٠٣٠.

معاهدة أكتاو حول قضية بحر قزوين المستمرة في إيران

ومن الدراسات الجديدة التي صدرت عن المركز واحدة بعنوان «مياه مضطربة، ومحيط غير مستقر: معاهدة أكتاو حول قضية بحر قزوين المستمرة في إيران»، وتبحث في معاهدة أكتاو الأخيرة التي توصلت إليها جميع الدول الساحلية في بحر قزوين في إطار سعي إيران الممتد طويلًا للسيادة على أجزاء من بحر قزوين، وهو مسعى ظل قائمًا منذ ظهور المواجهات الحدودية والدبلوماسية مع جيرانها شمالًا خلال القرن الثامن عشر. وتشير الدراسة إلى أن إيران ستسعى أيضًا إما إلى التحقق من تلك الأساطير أو دحضها التي برزت لدى الرأي العام الإيراني بشأن مدى حدود المياه الإقليمية والساحلية التي يحق لإيران امتلاكها، والتي سيطرت عليها خلال القرون القليلة الماضية. وتلفت الدراسة إلى أن دور الرأي العام يتعاظم بمدى تعاظم الوله والتعلّق الشعبي ببحر قزوين، الذي بقي عبر القرون محطّ خلاف ومثارًا للاضطرابات والتحولات السياسية، إضافة إلى أهميته فيما يتعلق بالاستجمام والترفيه وقضاء أيام العطلات؛ نظرًا لما تحتويه تلك المناطق الساحلية من مناظر خلابة ومناخ لطيف.

مشروع حزب الله في إفريقيا

أشارت دراسة صدرت حديثًا عن المركز إلى أن حزب الله اللبناني الموالي لإيران سعى في العقد الماضي للتوسُّع في إفريقيا، ودعم جبهة البوليساريو في المغرب والحركة الإسلامية في نيجيريا، وإن كان تركيزه الأساسي في المنطقة على سوريا والعراق واليمن، مبينة أن حزب الله ينفذ إستراتيجية إيران في دعم الحركات غير المشروعة؛ وسوَّغت ذلك برغبة إيران في بناء قوات موالية لطهران وتدريبها وتجهيزها، ويمكن استخدامها كنقطة ضغط ضمن إستراتيجية السياسة الخارجية لإيران. وأوضحت الدراسة التي حملت عنوان «مشروع حزب الله في إفريقيا.. الحقائق والقيود»، ونُشِرت ضمن دورية «تعليقات»، أن هناك أساليب عدة لتوسع حزب الله في القارة الإفريقية؛ إذ وُفِّر الدعم بأشكال عدة للجماعات المتشددة التي دخلت في مواجهة قتالية مع دولهم الشرعية وبالتحديد في المغرب ونيجيريا، وبخاصة التدريب العسكري. وذكرت أن حزب الله كان يقدم التدريب الأيديولوجي والديني للشيعة النيجيريين بجانب الدعم القوي لـ ١٤ منظمة جهادية من بين ٥ ملايين مسلم شيعي بنيجيريا.


الثقافة

خمسة مواقع سعودية في قائمة التراث العالمي باليونسكو

الرياض الفيصل

جاء إعلان منظمة اليونسكو خلال انعقاد الدورة الثانية والأربعين للجنة التراث العالمي في البحرين مؤخرًا، واحة الأحساء السعودية ضمن قائمة التراث الإنساني العالمي، ليكمل عقد خامس مواقع المملكة المسجلة في هذه القائمة خلال عشر سنوات، بعد موقع مدائن صالح وحي الطريف بالدرعية التاريخية وجدة التاريخية ومواقع الرسوم الصخرية في موقعي جبة والشويمس بمنطقة حائل، وليشهد على إنجاز عالمي جديد للهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني بقيادة رئيسها الأمير سلطان بن سلمان.

تسعى السعودية ممثلة في الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني من خلال تسجيلها المواقع الأثرية والتراثية في قائمة التراث العالمي إلى الحفاظ على الثراء التاريخي والأثري والتراثي المتنوّع في السعودية، وإبرازه للعالم وتأهيل هذه المواقع وفقًا لمعايير المنظمات العالمية المتخصصة، كل ذلك ضمن برنامج خادم الحرمين الشريفين للعناية بالتراث الحضاري الذي يشمل منظومة من البرامج والمشاريع لتطوير مواقع التراث الوطني والتعريف بقيمتها التاريخية والمحافظة عليها. وطرقت المملكة أبواب اليونسكو لأول مرة كدولة فاعلة في المنظمة عام ٢٠٠٨م عندما وافقت لجنة التراث العالمي بالمنظمة على إدراج موقع الحجر الأثري «مدائن صالح» ضمن قائمة التراث العالمي. وزادت المملكة جهودها متمثلة في الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني حتى زاد تسجيل المواقع السعودية تباعًا؛ إذ سُجِّل حي الطريف بالدرعية التاريخية عام ٢٠١٠م، وجدة التاريخية عام ٢٠١٤م، ومواقع الرسوم الصخرية في موقعي جبة والشويمس بمنطقة حائل في عام ٢٠١٥م، وأخيرًا واحة الأحساء كخامس موقع سعودي في قائمة التراث العالمي باليونسكو هذا العام ٢٠١٨م.

وتُدرج مواقع التراث الثقافي والطبيعي في قائمة التراث العالمي بموجب شروط اتفاقية التراث العالمي الثقافي والطبيعي الصادرة عن اليونسكو عام ١٩٧٢م، والمعروفة باسم اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي، التي انضمت إليها السعودية عام ١٩٧٨م.

مواقع مرشحة: تضم المملكة تراثًا حضاريًّا مميزًا يتمثل في المواقع الأثرية، التي يعود تاريخها إلى عصور ما قبل التاريخ وفجره والعصور التاريخية المختلفة، وهو ما جعلها مؤهلة لأن تكون مدرجة على قائمة التراث العالمي لليونسكو، حيث سُجِّلت خمسة مواقع سعودية كتراث عالمي. وبعد موافقة المقام السامي في عام ١٤٣٥م على تسجيل ١٠ مواقع أخرى بقائمة التراث العالمي قدمت هيئة السياحة والتراث الوطني قائمة مبدئية أخرى تشمل ١٠ مواقع هي: درب زبيدة، وسكة حديد الحجاز، وطريق الحج الشامي، وطريق الحج المصري، وقرية رجال ألمع، وقرية ذي عين، وقرية الفاو، وبئر حمى، وحي الدرع بدومة الجندل، إضافة إلى واحة الأحساء التي سُجِّلت مؤخرًا، وتعمل الهيئة حاليًّا على تأهيل هذه المواقع ورفع جاهزيتها لاستقبال وفود اليونسكو من خبراء التراث العالمي. وفي ظل هذا الاهتمام المكثف بقضية التراث العالمي أُدرِج موضوع تسجيل المواقع السعودية الجديدة ضمن مبادرات برنامج التحول الوطني ٢٠٢٠؛ ليكون المستهدف تسجيل ٦ مواقع أخرى خلال السنوات الأربع المقبلة.

واحة الأحساء.. موقع تراثي عالمي: تمتلك الواحة التي تعد الأكبر في العالم، «طوبوغرافية» واضحة تتمثَّل في مجموعة عناصر، كالعيون المائية، والكهوف، والجبال، والسهول، والقنوات الحديثة والتاريخية، وأساليب رفع المياه، والمستوطنات البشرية ومناطق الصرف الطبيعية، وقد حافظت على تماسك جغرافيتها الأصلية ووظائفها الاقتصادية والاجتماعية كمركز زراعي رئيس لشبه الجزيرة العربية، ومركز اقتصادي مهم يرتبط منذ الحضارات العالية إلى بقية الخليج والعالم.

موقع الحجر «مدائن صالح»: يعد موقع الحجر الأثري «مدائن صالح» أكبر موقع مُصان لحضارة الأنباط جنوب البتراء بالأردن، ويحوي مقابر ضخمة تعود واجهاتها المنحوتة إلى القرن الأول قبل الميلاد حتى القرن الأول الميلادي، والموقع قائم على مسافة ٥٠٠ كلم شرق البتراء، ويحمل الموقع شهادة فريدة للمستوى الحضاري الذي وصل إليه الأنباط، وتعدّ مقابره الضخمة البالغ عددها ١١٦ مقبرة (زُين منها ٩٤ بالزخارف)، وآباره المائية، مثلًا استثنائيًا للإنجازات المعمارية للأنباط وخبراتهم التقنية.

حي الطريف «الدرعية التاريخية»: يعد حي الطريف التاريخي من أهم معالم الدرعية الأثرية؛ لاحتضانه أهم المباني الأثرية والقصور والمعالم التاريخية، حيث ضم معظم المباني الإدارية في عهد الدولة السعودية الأولى، كقصر سلوى وجامع الإمام محمد بن سعود، وقصر سعد بن سعود وقصر ناصر بن سعود، وقصر الضيافة التقليدي.

جدة التاريخية: تمثل تجربة تسجيل جدة التاريخية الأولى من نوعها لكونها موقع تراث عمراني غير مملوك للدولة، بعكس مدائن صالح وحي طريف بالدرعية المسجلين في قائمة التراث العالمي. وتعد جدة التاريخية بمدينة جدة في منطقة مكة المكرمة قيمة استثنائية عالمية تظهر من خلال عناصر عدة، فإضافة إلى القيمة المتمثلة في عمارة جدة ومبانيها التي تُحدد هوية معمارية خاصة بحوض البحر الأحمر، كانت جدة المعبر الرئيس لملايين الحجيج عبر العصور إلى مكة المكرمة، منذ بداية التاريخ الإسلامي حتى الوقت الحاضر، وكذلك كونها منطقة تلاقت فيها شعوب من جهات عدة وكوّنت ثقافةً مشتركةً وتراثًا مشتركًا.

الرسوم الصخرية فى حائل «جبة والشويمس»: يضم الموقعان رسومًا صخرية غزيرة وفريدة، وتتميز بتنوع كبير بجانب الدقة في التنفيذ، ففي جبة أمكن تعرُّف أنماطٍ مختلفة من الرسوم الصخرية بعضها مبكر وبعضها الآخر متأخر، بينما تعود رسوم الشويمس إلى حقبة قد تتطابق مع طراز جبة المبكر. ويقع موقع جبة على بُعد نحو ١٠٠ كم إلى الشمال الغربي من مدينة حائل، ويعد من أهم وأكبر وأقدم مواقع الرسوم والنقوش الصخرية في المملكة قاطبة، حيث يضم نقوشًا كتابية ورسومًا صخرية تنتشر في جبل أم سنمان وفي الجبال القريبة منه (عنيزة - الغرا - مويعز - شويحط - المركابة) وتعود إلى أربع حِقَب زمنية مختلفة. فيما يقع الشويمس في الجنوب الغربي من منطقة حائل، وتتميز رسومها


جدة التاريخية

الصخرية بانتشارها على واجهات الجبال الموجودة في جميع أنحاء المنطقة، وتشمل رسومًا لأشكال آدمية وحيوانية متنوعة تعود إلى حقبة ما قبل التاريخ.

معايير التسجيل: تضع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «اليونسكو» معايير عشرة للتسجيل في قائمة التراث العالمي، يجب أن يتوافق الموقع مع إحدى هذه الشروط على الأقل، ثم بعد ذلك تمرّ عملية التسجيل بمراحل خمس (مرحلة إعداد القائمة الأولية، ومرحلة قائمة الترشيحات، ثم مرحلة الهيئة الاستشارية، ثم العرض على لجنة التراث العالمي، ومعايير الاختيار والموافقة). وتحدد اليونسكو أهم تلك المعايير في أن يمثل الموقع تحفة للعبقرية البشرية الخلاقة، ويعرض تعاقبات مهمة للقيم الإنسانية خلال حقبة زمنية، ويحمل تميزًا فريدًا أو شهادة استثنائية لعادات ثقافية أو حضارة، وأن تكون مثالًا بارزًا لنوع معين من البناء أو العمارة أو التقنية، وأن تكون مثالًا رائعًا لاستيطان الإنسان التقليدي أو لاستعمال الأرض أو البحر التي تمثل ثقافة أو تفاعل الإنسان مع البيئة، إضافة إلى الاحتواء على ظواهر طبيعية خلابة أو مناطق ذات جمال طبيعي استثنائي.

جائزة الملك فيصل تنظم منتدى للجوائز العربية وتناقش تحدياتها

الفيصل

دعت جائزة الملك فيصل الجوائز العربية إلى منتدى هو الأول من نوعه، وحضره معظم مسؤولي الجوائز وممثلين عنها. على هامش المنتدى الذي عقد في الثالث والرابع من أكتوبر الماضي، نَظَّمتْ ندوتينِ «الجوائز العربية: الواقع والرؤى المستقبلية» و«الجوائز العربية: الفائزون والأثر». إضافة إلى جلسة مغلقة ناقش فيها المسؤولون التحديات التي تواجه الجوائز العربية. وقال الأمين العام لجائزة الملك فيصل الدكتور عبدالعزيز السبيل في تصريح صحافي بعد انعقاد الجلسة المغلقة: «خرجنا بعدد من التوصيات، أبرزها الموافقة على تأسيس منتدى الجوائز العربية، ويكون مقرُّه في جائزة الملك فيصل، وأن تكون الجوائز الحاضرة للاجتماع هي الأعضاء المؤسسة للمنتدى، وأن يكون الاجتماع دوريًّا»، مضيفًا أن المنتدى أوصى «بتكوين مجلس تنفيذي، وتأسيس بوابة إلكترونية للجوائز العربية، والعمل على تبادل المعلومات بين الجوائز التي تعزز العمل الثقافي العربي المشترك، وحَفْز المبدعين والمفكرين من أبناء الأمة العربية». وتطرق الدكتور السبيل إلى استجابة مسؤولي الجوائز العربية «وتفاعلهم الإيجابي».



المنتدى الذي انطلق من رغبة جائزة الملك فيصل في تدعيم وتطوير سبل التعاون في المجال العلمي والثقافي والتبادل المعرفي، بين مؤسسات الثقافة العربية المانحة للجوائز، وفي ظل احتفائها بمرور أربعين عامًا على منحها، أثار جملة من القضايا والإشكاليات التي تصاحب بعض الجوائز، مثل اختلاف المعايير ولجان التحكيم واختيار المحكِّمين.

في الندوة الأولى قال الأمين العام لجائزة الشيخ زايد للكتاب الدكتور علي بن تميم: خلافًا لما يتصوره المرء للوهلة الأولى، فإن التحليلات ترينا أن مسألة الجوائز هي من العمق والخطورة بحيث تمس علاقة الأمة أو المؤسسة الثقافية بكاملها بسيرورة الإبداع الأدبي والفكري وبحركة الكتاب ومساره الذي يبدأ بالكاتب وينتهي بالقارئ، مرورًا بالناشرين والنقاد والباحثين. أصبحت الجوائز الأدبية وجهود المؤسسات أو اللجان القائمة عليها تحتل مكانة أساسية، وما فتئت تزداد أهمية وخطورة». أما الدكتور أسعد عبدالكريم، الأمين العام لجوائز فلسطين الثقافية، فيقول: إنه بين الفينة والأخرى يظهر «من يُشكِّك بالجوائز ويتحدث عن حسابات سياسية أو دينية أو حسابات العلاقات الشخصية النفعية من وراء هذه الجائزة أو تلك. وتكاد لا تخلو مواقع التواصل الاجتماعي من انتقاد أو هجوم لاذع ضد بعض الجوائز وتقليل من أهميتها، وهو ما يضيف حملًا ثقيلًا على العاملين في إدارة الجوائز لدحض افتراءات تصدر عادةً من أسماء غاضبة لعدم اختيار أعمالها».

في حين ذكرت فالنتينا قسيسية الرئيس التنفيذي لمؤسسة عبدالحميد شومان بالأردن، أن الملاحظات على الجوائز ينبغي أن تؤخذ في الحسبان، «خصوصًا أنها تؤثر سلبًا في الحالة الإبداعية بمجملها. أولى تلك الملاحظات، الحديث عن لجان تحكيم ضعيفة تشرف على بعض الجوائز والمسابقات، وهو ما يؤثر في المخرجات النهائية. فوز المشاركات الضعيفة يأتي، كذلك، من الشللية التي تتهم بها بعض الجوائز».

وذكر المدير العام لمؤسسة الفكر العربي الدكتور هنري العويط أنه بصرف النظر «عن صوابية أو عدم صوابية الموقف المبدئي الرافض لمفهوم الجوائز، والمشكك في جدواها، وبصرف النظر عن صحة أو بطلان الاتهامات الموجهة إلى منشئ الجوائز العربية ومموليها والمشرفين على إدارتها، وإلى لجانها التحكيمية والقرارات التي تصدرها، فإن الحكمة تقضي بأخذ كل ما ينشر من تحليلات وتعليقات حول الجوائز العربية في الحسبان».

وعدت الروائية العمانية جوخة الحارثي أن فوزها بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والأدب «أكثر من تشريف وتكريم، فالعمل الإبداعي عمل منعزل نوعًا ما، ينجز غالبًا في وحدة وخلوة، لكن تكريم هذا العمل الإبداعي يخرجه من نطاق ذاتيته وعزلته إلى رحاب آفاق التلقي الواسعة، ويجعل العمل الفائز متاحًا لشريحة أوسع من القراء».

الشاعر شوقي بزيع، الفائز بجائزة شاعر عكاظ وجائزة العويس، قال: «إن جائزة ننالها، هي بالتالي مكافأة المتسلقين إلى الأعلى على الحد الفاصل بين القمم الأكثر ارتفاعًا، وبين المنحدرات المتربصة عند زلات الأقدام ذلك على الأقل ما تقوله تجربة أبينا آدم الذي كوفئ على طاعة خالقه بالفردوس، قبل أن يقع مع حواء في حبائل الغواية، ويدفعا الثمن غاليًا بعد ذلك. وإذا كانت الجوائز من بعض وجوهها مكافأةً للممنوح على إنجازه، فقد تكون من وجوه أخرى تصحيحًا لفعل شائن أو خطأ أصلي، تمامًا كما كان حال ألفرد نوبل».

ولفت الدكتور سعيد المصري الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة في مصر، إلى أن الجوائز «تشكل آلية مهمة جدًّا في بناء رأس المال الثقافي الذي يعزز مكانة وهيبة الفائزين في المجتمع، ويتيح الفرصة لاستثمار هذا الرأسمال في خلق حراك اجتماعي لدى المبدعين من ناحية، وتحقيق الريادة الثقافية لمصر من ناحية أخرى، وبخاصة إذا كانت الجوائز تقوم على منافسة قوية وجادة. وحول هذه النقطة يتعين الاعتراف بأن آليات منح الجوائز في عقودها الأولى كانت شديدة الدقة في اختيار الأعمال الفائزة واستهداف المبدعين بحقّ».

الروائي السعودي يوسف المحيميد، الفائزة بجائزة «أبو القاسم الشابي»، تساءل: ماذا قدمت لي الجوائز على المستويين الإبداعي والاجتماعي؟ ما الذي تركته من أثر؟ سعادة غامرة، أم فرح عابر؟ طموح أكبر بمزيد من الإبداع والتألق، أم شعور بالاكتفاء؟ اعذروني لو قلت لكم: إن صدى تصفيقهم يشبه أصوات المعزين قبيل أن يغادروا المقبرة.

صورتنا الثقافية وسؤالنا الثقافي..

تحول في التحول

الثقافة ليست أدبًا وكتبًا ومؤلفين ومؤسسات ثقافية ومجلات ونشاطات فحسب، الثقافة أيضًا هي سلطة، بتعبير المفكر محمد الرميحي، ربما غير مرئية لكنها سلطة تساعد أو تعوق المجتمع، وهي فيما تعنيه، من معانٍ كثيرة، هوية متجذرة في المجتمع الذي تعكسه أو تنعكس عليه. وبالتالي لا يمكن فهم الثقافة، كما يرى الكاتب أحمد بوقري، بعيدًا من علاقتها بالمجتمع وتأثير مفاعيلها في بنيته ونسيجه. عانت الثقافة في المجتمع العربي والسعودي خاصة، ارتيابًا تارة وتجاهلًا تارة أخرى، وهو ما جعل السيطرة لخطابات أخرى، رافقها ضجيج أيديولوجي راوح بين اليسار واليمين، وأدى ذلك إلى تراجع الثقافة، بما هي أسئلة ملحّة تشتبك مع الراهن وتُسائِل الماضيَ وتتطلَّع إلى المستقبل.

الثقافة في السعودية، وهي جزء من كل عربي، مقبلة على مرحلة مليئة بالوعود الكثيرة، خصوصًا بعد استئثارها أخيرًا بوزارة مستقلة. مرحلة تأتي تزامنًا مع تحول يترقبه المثقف السعودي ويحلم بالإسهام فيه. والرهان على الثقافة اليوم هو إدراك -لا نقول جاء متأخرًا- لأهمية الثقافة ودورها المعرفي والتنويري في نهضة الأمم. الاهتمام بالثقافة، يعني أيضًا، التنبه إلى وجود طاقات وكوادر، تشمل مجالات ثقافية وفكرية وفنية متنوعة، تستطيع أن تضطلع بأدوار حيوية في تقدم المجتمع.

بالتأكيد لم تعد صورتا المثقف والثقافة، هما نفساهما قبل هيمنة وسائل التواصل الاجتماعي، التي بلورت صورة أخرى، قد تبدو مجحفة للمثقف. على أن الأمر ليس بهذا الوضوح، فلا تزال صورة المثقف في الإجمال غير واضحة، أو هكذا تبدو. من هنا فالحديث عن مستقبل الثقافة في السعودية لا بد له أن يفتح نقاشًا واسعًا ومسؤولًا، وأن يضع خططًا، وأن يبلور أسئلةً، ويبحث عن إجابات. إذًا لا بد للثقافة من سؤال ثقافي جوهري، فالثقافة بلا سؤال ثقافي، هي، بتعبير الكاتب زكي الميلاد، ثقافة بلا وعي ومعرضة للتفتُّتِ والانقسام.

من ناحية أخرى، وبما أننا نتحدث عن المستقبل، ينبغي ابتكار نظرة جديدة للثقافة في علاقتها بالتنمية، والمتأمل في خطط التنمية السابقة، سيلحظ، كما يقول الكاتب والأكاديمي عبدالله البريدي، غياب ركائز قوية للفعل الثقافي والإبداعي، وبالتالي لم تفلح، في رأيه، تلك الخطط في تفعيل الثقافة والإبداع وجعلهما رافدين للتنمية والاقتصاد.

«الفيصل» تكرس هذا الملف لمستقبل الثقافة في السعودية في ضوء التحولات الراهنة. على أن الحديث عن الثقافة في السعودية، هو، في الوقت نفسه، حديث عن الثقافة العربية بشكل عام، فلا تزال الصورة، بشكل أو بآخر، هي نفسها، والافتقاد للأسئلة الحيوية هو نفسه. من هنا سعت «الفيصل» إلى فتح نقاش واسع يشارك فيه عدد من الكتاب السعوديين والخليجيين والعرب.



في التحول الثقافي:
من مشهد عابر إلى فضاء اجتماعي

أحمد بوقري كاتب سعودي

ما مستقبل الثقافة في السعودية في ظل التحولات الجديدة (رؤية ٢٠٣٠)؟ لا يمكن أن نفهم مفردة الثقافة هنا في رموزها الإنتاجية وأبعادها الروحية بعيدًا من أبعادها المادية المؤسسية الماثلة أو في حركتها الذاتية معزولة عن علاقاتها المجتمعية، أي في بعدها الذاتي الفردي بعيدًا من منظومتها ونسيجها الاجتماعي، أو تفهم في نظامها القيمي ورمزياته المجردة والمجسدة، بعيدًا من سلوكياتها وآليات عملها وتجلياتها المضمرة والمعلنة، وتأثيرها الحيوي في مجمل هذه الأنساق وبوعي تراكمي متباين في مستوياته من مرحلة تاريخية لأخرى، ومن زمنٍ اجتماعي لآخر.

ما فهمته حقيقةً هي في كل ذلك، الثقافة في شموليتها: (إنتاجًا إبداعيًّا وفكريًّا، ورموزًا وظواهر إنسانية، وحركة وسلوكًا). الثقافة في كليتها وتنوعها لا في تجزُّئها أو تشظيها.

في راهنها وفي سياق هذا التحول المجتمعي الحثيث؛ هل من تصور لعلاقة جديدة بين الثقافة والمجتمع؟ هل من مستقبلٍ وظيفي على الثقافة ومحركاتها أن تؤديه مجتمعيًّا في السنوات القليلة المقبلة؟



من فعاليات المهرجان الوطني للتراث والثقافة

حقيقة قبل الشروع في تفحص واقعنا الثقافي في راهنه كما هو في آفاقه المسدودة وتصحره..

وجدتني مدفوعًا -وأنا أفكر في المستقبل والدور- مستعيدًا كتاب طه حسين الشهير «مستقبل الثقافة في مصر»، فالكتاب صدر منذ ثمانين عامًا وأكثر لكنه في حالتنا وجدته لم يزل يكتسب راهنية وحيوية معاصرة لكونِ أطروحاته الرئيسة لم تزل هي إشكالات واقعنا الثقافي والقيمي محليًّا وعربيًّا. عندما رجعت للكتاب حاولت من خلال إعادة قراءته أن أقترب أكثر لأعرف كيف فكر طه حسين في مستقبل الثقافة في مصر، وبالتالي كيف علينا الآن التفكير في مستقبل الثقافة في بلدنا؟

الحقبة التي صدر فيها الكتاب كانت حيوية سياسيًّا ومجتمعيًّا في التاريخ المصري، وقَلِقَة على المستوى الرمزي والقيمي والديني إلا أنها كانت واعدة بروح التغيير، تمامًا كما هي حالتنا الراهنة سياسيًّا ومجتمعيًّا، يحدونا التفاؤل بوعود التغيير وحيوية الحراك الاجتماعي في ظل تحولات وطنية طموحة، ملموسة ومتسارعة.

واقعنا الآن في حقيقته واعدٌ وقلق في آن، لكنه القلق الإيجابي المنتج كما ألمسه ينبئ بولادة صعبة وجديدة لمجتمع سعودي غيره بالأمس، وغيره في المستقبل.. الخروج من عباءته القديمة ليس سهلًا بمقياس ثقافي، لكنه ليس صعبًا بمقياس

الزمن الاجتماعي. أهمية كتاب طه حسين كونه جاء في زمنه ولحظة كتابته بمثابة (مانفيستو) ثقافي- تربوي، مهّد لمشروع تنويري كبير لم ينغلق في أحاديته الثقافية أو طوباويته الذهنية، بل جاء ممتلكًا آليات الفعل والحركة والدور في أبعاده التعليمية والتربوية، ومؤكدًا على خلفية انتماءاته الحضارية والمكانية وهويته متموضعةً داخل علاقاتها التاريخية بالآخر الأوربي.

عندما نتأمل أفق هذا المستقبل نتأمل في اللحظة ذاتها حالة قرينة وموازية وهي: مستقبل التعليم والتربية الاجتماعية والسلوكية في مجتمعنا.. ونصبح على يقين أن لا مستقبل حقيقي للثقافة والإبداع الفكري من دون العمل على تحديث التعليم ومنظومته كلها من أدناها في الدرجة إلى أعلاها، ونرى ضرورة العمل على تحديد المفاهيم التربوية نظريًّا وعمليًّا وتجديدها وموضعتها من جديد في عالم الدلالات الفلسفية والحضارية المعاصرة ونقد السائد المعرفي واللغوي والمفاهيمي، ونؤكد في سياق البحث والتأمل ضرورة بناء جديد للعقل التربوي واللغة والإنسان قبل الحديث عن عقل ثقافي جديد ومستقبل حقيقي للحياة الثقافية والإبداعية والفكرية.

هل نحن في حاجة إلى مانفيستو ثقافي؟ أو إلى عقدٍ ثقافي جديد يؤسس لمرحلة تنويرية ملحّة؟ من جانبي لا أشك في ذلك، بل أطالب به لأنه سيكون المقدمة النظرية الضرورية ودليل عمل لحراك ثقافي جديد وصحي يخرج حياتنا الثقافية ومشهدنا برمته من حالة التصحر والجمود والمراوحة بين الفقر المعرفي والجفاف العملي. حراك ثقافي جديد يكون رافدًا وداعمًا للحراك الاجتماعي المتسارع الذي تقوده الدولة بكل همة مؤسساتها وهياكلها المدنية. وهذا ما يقودنا إلى أننا في حاجة ملحّة إلى سياسات ثقافية إستراتيجية وعملية وبالتوازي في حاجة إلى سياسات تعليمية وتربوية جذرية ومغايرة لما ساد في السنوات الماضية. إذًا ما دور المثقف بكلّيته المفهومية (مبدعًا ومفكرًا وفنانًا وباحثًا ومتأملًا) في الخروج من هذا المشهد الثقافي العابر وانفتاحه على فضاء اجتماعي أكثر حيويةً وتنوعًا وتفاعلًا؟ في يقيني: بعد الانزياحات الشكلية التي حصلت في واقعنا الاجتماعي أخيرًا وعلى الأقل منها بين الخطاب الديني المتشدد والتصورات المغلقة والمعادية للثقافة وبين الخطاب المدني -ناهضًا من جديد- وتصوراته العصرية المنفتحة على العالم الثقافي الكوني يبدو لي أن صار لزامًا على المثقف السعودي النظر إلى مستقبل الثقافة بشكلٍ آخر.

المشهد بعد الآن لا يُحتَمل أن يبقى عابرًا ومتقطعًا أو غائبًا ومتصحرًا كما كان قبل رؤية ٢٠٣٠، بل في ظني سيتسع المشهد

إلى ما هو أكثر بانورامية يتسع له فضاء جمعي أكثر غنًى وتنوعًا وتفاعلًا وجذبًا.

الخروج من زمن المناخات المسممة للحياة الثقافية وتلك الأيدي الخفية التي كانت تضع العصا في عجلة الحركة الثقافية والحداثة الإبداعية يدفعنا بالفعل إلى مشروعية التفكير في مستقبل واعد للثقافة في السنوات المقبلة، ويضع على كاهل المثقف وهو يرسم طريق المستقبل، وعي الضرورة في التقارب المجتمعي وانفتاح الدائرة المغلقة وكسر الثوابت المفتعلة في العلاقة بين المثقف والمجتمع من خلال خلق بيئة حاضنة وسليمة تحقق التمتع الكلي بالمنتج الفكري والإبداعي والفني في فضاء جمعي أكثر اتساعًا (مسرح، وسينما، وندوات، وأمسيات، ومهرجانات موسيقية) بما يحقق ضرورات الانفتاح على الثقافات الأخرى، مع ضرورة الإبقاء على عناصر الخصوصية والهوية الإيجابية غير مرتمية خلف جدار العزلة والرفض للتنوع الثقافي الإنساني وغير متمسكة بالمعاني المتهافتة للمقاومة السلبية إزاء المنتج الثقافي الكوني، بدعوى الخوف من «التغريب» التي صمّت بها آذاننا طيلة عقودٍ عجاف من الزمان؛ لأننا في المحصلة الأخيرة لن نجنيَ غير الخروج من سياق العصر وأفق التاريخ برمته.

ومن هنا نؤكد على وجوب وضع حد للتيار المعادي للثقافة، والمتشدد في خطاباته وتصوراته العقدية كي لا يكون قيدًا على الإبداع الثقافي والفكري، وبالموازاة تحجيم دوره في الرقابة على كل الحياة الاجتماعية والحراك الثقافي، فكفى أن تجمدت وتكلست هذه الحياة في بعديها طيلة العقود الثلاثة الماضية، وقد أحدثت ما أحدثت من الخراب العقلي والانفصام الفكري بيننا وبين الآخر المتحضر بداعٍ متهافت وزائف هو حراستنا من «التغريب» وحراسة هويتنا وخصوصيتنا من الانكشاف والتفتيت، في اللحظة التي سعت وسائل الميديا الجديدة المنفلتة من عقالها إلى اكتساح الخصوصيات والهويات وكسر دوائرها المغلقة..! لقد هيأ الشرط الاجتماعي الجديد وانفتاح أفق رؤية ٢٠٣٠ في تهيئة الكيفيات والظروف الملائمة لتغيير ثقافي حقيقي يجذب المثقف إلى التفكير الجدي في المشاركة والوعي بضرورة إحداث نقلة نوعية في الحياة الثقافية والفنية.

فما فضاءات هذا التفكير الجديد للثقافة؟ وما حاضناته وبيئاته الرئيسة؟

سلطة المثقف

المثقف غالبًا ما يكون منتجًا للمعرفة والموقف معًا. والمعرفة هي في تنوع أجناسها الإبداعية، والموقف يتأتى من المعنى الأخلاقي وضميره المجتمعي وتحولاته، متواريًا في سلطة رمزية.

ودور المثقف لا يشبع لا يؤسس إلا حين يتلقى إنتاجه الإبداعي والفكري في فضاء مجتمعي مفتوح وحر. هو كما تقول خالدة سعيد: «عارف يرتبط بموقفٍ نابع من الضمير الفردي من حيث هو معرفة ووعي في علاقته بالتاريخي والفضاء الجمعي ومن ثمّ سجاله الجمعي». وللمثقف أن يدافع عن سلطته الرمزية أمام السلطة المباشرة للسياسي وإلا فقد دوره وشرعيته في فضاء تلقيه الجمعي، فهو وحده المعنيّ بمستقبل الثقافة ومستقبل التحول والتغيير الاجتماعي يقع تحت وعيه النقدي لأنه مهموم بالنقد لا الانتقاد ومهموم بمفاهيم التجديد والتحول وإعادة تقييمها من وقتٍ لآخر.

وكنت طرحت في مكانٍ آخر سؤالًا: هل على المثقف أن يكون متماهيًا ومنسجمًا ومتصالحًا حتى يرضى عنه المجتمع والسلطة السياسية؟ وضربت مثلًا بسُلطة ذلك المثقف الخائف من المجتمع الذي كان على رأس مؤسس أدبية ويأمر بإيقاف عرض فِلْم لاحتوائه على موسيقا تصويرية، ففي نظره هناك ما يوجب على مؤسسته ألا تبدأ بما يختلف حوله المجتمع! ومثلًا بالمثقف الجسور المحبّ لمجتمعه وغير المتماهي معه، الذي يطلق المبادرات



من فعاليات الأيام الثقافية بأبها

الجريئة فيدخل السينما في مؤسسته ويسمح للمرأة بالجلوس في قاعة واحدة مع الرجال، بل الصعود إلى منصة الكلام أمام جمعٍ من الجنسين معًا. (هذا ما حدث قبل رؤية ٢٠٣٠). تلك سلطة ثقافية غير منتجة ومتماهية وهذه سلطة فاعلة مجابهة ومنتجة للموقف الإبداعي والأخلاقي في آنٍ.

فهل من واجب وجود المثقف أن ينزل بأفكاره وموقفه إلى مجتمعه متماهيًا مع وعيه السائد ولغته المتخشبة فيتبنى هذا الوعي ويتماثل معه ويفقد نقديته؟ أم واجب وجود المثقف أن يرتقي بوعي مجتمعه الساكن إلى مستوى ما يفكر فيه ويمنحه لغته المتخيلة الخلاقة ويكشف له عن جماليات الحياة وإبداعاتها وجديدها وينظر إلى تحولات الوعي المجتمعي المتناقضة برؤية مستقلة عن شرطها السياسي، فيدفع بها إلى نقلات نوعية في البنية الذهنية والرؤية العقلية تتواءم مع الزمن مع واقعها الحضاري المعولم وتندرج في سياقه التاريخي بدلًا من الخروج منه؟

بالطبع لست متبنّيًا هنا لمفهوم المثقف العضوي بحرفيته الذي سكه الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي واستهلكه التاريخ، كما أنني أرفض موقف المثقف المسطرة في وجهيه العقدي والأيديولوجي (المثقف السلفي) الذي وصفه بدقة المفكر الفلسطيني أحمد برقاوي: «بأنه يحمل بيده خطوطه الحمراء والأسس والقواعد القديمة المتوارثة» غير المبدعة. بل أقول بضرورة وجود المثقف النقدي المبدع الذي ينأى عن الأيديولوجي إلى المعرفي والإنساني والحضاري، المثقف الذي لا يمضي مطمئنًا ضمن مقولة: «إيثار السلامة وتجنب الندامة» في علاقاته مع السلطة السياسية والاجتماعية فيعمل بدلًا من ذلك على إيجاد قواسم مشتركة بين السلطتين الثقافية والسياسية مع إبقاء المسافة بينهما بما يحقق الاستقلالية النسبية للمثقف، وعلاقة طه حسين وثروت عكاشة وإياد مدني -على سبيل المثال- بالسلطة السياسية مثالية في دلالتها على ما تحقق في عهدهم من استقلالية نسبية للعمل الثقافي المنتج. هذا المثقف النوعي هو ما يسوّغ الظروف لوضع سياسات ثقافية خلاقة ومنفتحة على فضائها الاجتماعي بالمشاركة البناءة مع المؤسسة السياسية والاجتماعية.

سياسات ثقافية جديدة.. كيف.. ولماذا؟

قبل عقدٍ من الزمان بالتقريب وضعت وزارة الثقافة والإعلام في السعودية إستراتيجية ثقافية طموحة لم تكتمل ولم تنفذ وجرى إشراك الأندية الأدبية ومثقفيها في مناقشاتها وصياغتها النهائية. وكنت أشرت في دراسة لي إلى معوقات جوهرية ذهنية وموضوعية أشارت إلى بعضها الإستراتيجية نفسها ولم يجرِ تخطيها لأن الشرط السياسي والاجتماعي الانفتاحي لم يكن مواتيًا كما هو الآن في ظل (رؤية ٢٠٣٠). هذه المعوقات الجذرية لو جرى تجاوزها في تلك السياسات الثقافية لانكسرت الدائرة المغلقة التي قبع المثقف تحت حصارها ردحًا من الزمن ولَكان منكشفًا أمام دورٍ طليعي لمثقف حقيقي في فضائه المجتمعي.

نؤكد على وجوب وضع حدّ للتيار المعادي للثقافة، والمتشدد في خطاباته وتصوراته العقدية كي لا يكون قيدًا على الإبداع الثقافي والفكري، وبالموازاة تحجيم دوره في الرقابة على كل الحياة الاجتماعية والحراك الثقافي

كان يمكن لحلّ العائق الأول متمثلًا في الرؤية الأحادية لقضايا الحياة والدين والمجتمع والمرأة تلك التي «نبذت ثقافة الحوار الداخلي والخارجي والتسامح وقبول الآخر وتعميق الحرية المسؤولة».. كما وردت في الإستراتيجية، كان يمكن أن يضيف لحراكنا الثقافي قيمة حضارية وإنسانية حيث في مملكة الحرية ينتفي تجريم الخيال والمجاز ومحاكتهما.. كما أن حل العائق الثاني في التخلص من (السلطة الأبوية الثقافية) كان يمكن أن يخلصنا أيضًا من ممارسات الوصايا والاستعلاء والإقصاء والفصل بين الجنسين في المجتمع، وهذا ما تحقق في ظل رؤية ٢٠٣٠ مثمنًا إيجابياتها طامحًا إلى تكريس دائرة الانفتاح وتوسيعها لخلق بيئة خلاقة ليؤدي المثقف دوره الحضاري والاجتماعي بكل سلاسة. أما حل العائق الثالث بتجاوز إشكالات الرقابة التي مارستها بعض المؤسسات الثقافية والأهلية بأطيافها المتعددة على نفسها وعلى غيرها أو تلك الرقابات التي يمارسها المجتمع ضد نفسه، أو الرقابة الذاتية القاتلة التي يمارسها المبدع ضد إبداعه وفكره فإنه كان سيدفع بحراكنا الثقافي تمامًا إلى وضع أسس جديدة ومغايرة لسياسات ثقافية منتجة وذات بعد حضاري تشارك فيها السلطتان معًا السياسية والثقافية.

التخلص من هذه العوائق وغيرها كثير وغير منظور في يقيني سيمهد لعلمنة حقيقية للفعل الثقافي، ويمهد لحاضنة خصبة لدورٍ جديد لمثقفٍ جديد في بيئته المجتمعية وفضائه الثقافي، بل يصنع مسارًا للحراك الثقافي ليتحرك في خطٍّ أفقي تفاعلي بدلًا من الدوران الدائري حول نفسه والانغلاق على ذاتية الإبداع والتفكير.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



مستقبل الثقافة في السعودية

زكي الميلاد كاتب سعودي

يعد كتاب الدكتور طه حسين (١٣٠٦- ١٣٩٣هـ/ ١٨٨٩- ١٩٧٣م) «مستقبل الثقافة في مصر» الصادر سنة ١٩٣٨م، أول كتاب في الأدب العربي الحديث يتحدث بشكل مستفيض عن مستقبل الثقافة، ويقرن ما بين الثقافة والمستقبل، ويضع الثقافة في صلب الحديث عن المستقبل، ويلفت الانتباه إلى أثر الثقافة في مستقبليات الدول والمجتمعات، وأن لا مستقبل ولا مستقبليات من دون الثقافة، مؤكدًا منظورًا حيويًّا يمكن تسميته المنظور الثقافي المستقبلي. كان المفترض من هذا الكتاب أن يأخذ في وقته صفة البيان الثقافي، ويكون دافعًا لتكوين وعي جديد في البلاد العربية نحو الالتفات لمسألة العلاقة بين الثقافة والمستقبل، وعيًا يجعل الحديث عن مستقبل الثقافة يجوب هذه البلاد وينتعش فيها، متجلّيًا في الحديث تارة عن مستقبل الثقافة في العراق، وتارة في الحديث عن مستقبل الثقافة في المغرب، وتارة في الحديث عن مستقبل الثقافة في السودان، وهكذا في باقي الدول والمجتمعات العربية الأخرى، لكن هذا لم يحدث!



من غاليري حوار بالرياض

لم يحدث هذا الأمر أو هذا التطور الثقافي المفترض، نتيجة ما حصل لكتاب طه حسين من التباسات واعتراضات حادة أدت إلى تعثر مهمته أو فشلها في موطنه، فحجبت إشعاعه عن أن يمتد ويصل إلى الدول والمجتمعات العربية الأخرى. الفشل الذي شعر به طه حسين متأسفًا، حين رأى بنفسه طريقة الاستجابة الملتبسة لرؤيته أو خطته في النهوض الثقافي لبلده، فقرر إيقاف طباعة الكتاب مرة أخرى، راغبًا في مراجعته وإعادة النظر فيه، فعد من مؤلفاته التي لم تطبع مرة ثانية في حياته، وبقي الكتاب على حاله من دون مراجعة ولا تغيير. ومن بعد هذا الكتاب لم تظهر تجربة مماثلة في مكان آخر، تتخطى محاولة الدكتور طه حسين أو تتواصل معها، وتجدد الحديث بسياقات ونظرات مختلفة حول مستقبل الثقافة في المجال العربي العام أو المجال الوطني الخاص.

وكنا بحاجة ماسة لمثل هذه المحاولات على الصعيدين العربي والوطني، وبخاصة بعدما انبثقت عندنا التجربة الأولى، وكان من الممكن أن يتبلور معها مسار يكون منتظمًا من جهة، وممتدًّا من جهة أخرى، مسار يتصل بالحديث عن مستقبل الثقافة في الأوطان العربية كافة، وهذا ما لم يحدث لأننا لم نعطِ محاولة طه حسين صفةَ انبثاق التجربة الأولى، ولم نتعامل معها كونها مثلت مسارًا كان علينا الانخراط فيه والانتظام. وإذا اعتبرنا أن هذه المحاولة قد تعثرت أو فشلت في عصرها وفي موطنها، فهذا لا يعني على الإطلاق الانقطاع عنها ومحوها ونسيانها، وعدم الاستلهام منها، حتى مع الاختلاف معها من جهة النظرات والتحليلات والمرجعيات جزئيًّا أو كليًّا، وذلك لكونها المحاولة التي لم تنسخها محاولة أخرى لا في موطنها مصر، ولا في باقي البلاد العربية الأخرى. لهذا ستظل هذه المحاولة حاضرة في دائرة الاهتمام والإلهام، لا أقل في أفقها العام الذي يتصل بتأكيد العلاقة بين الثقافة والمستقبل.

وفي نطاق هذا الاستلهام نتساءل في مجالنا الوطني: ماذا عن مستقبل الثقافة في السعودية؟ ومتى نكتب عملًا يستشرف لنا هذا الأفق؟ عملًا نريد منه أن يحمل صفة الكتاب المرجعي، أو صفة الكتاب الرائد، أو صفة الكتاب الملهم، أو غير ذلك من الصفات العالية والمميزة، بحيث يرسم لنا خطة، ويكتشف لنا أفقًا، ويفتح نقاشًا يكون واسعًا وممتدًّا حول مستقبل الثقافة في السعودية، وما يتفرغ منه في الحديث عن مستقبلنا الثقافي ومنظورنا

نحن بحاجة لأن نسهم في بلورة وصياغة صورتنا الثقافية، الصورة التي يرى الجميع نفسه فيها، وبكل ألوان الطيف لتكتسب جمالية ألوان الطيف، وعندئذ ستكون هذه هي صورتنا الثقافية، ويبقى السؤال مفتوحًا في البحث عن صورتنا الثقافية، فما هي هذه الصورة؟

الثقافي المستقبلي. يتأكد هذا الأمر من ناحية الزمن، مع وجود أول وزارة في تاريخ السعودية تعنى بالثقافة متفردة بهذا الشأن، ومع وجود هيئة عامة للثقافة، وفي ظل مشروع الرؤية السعودية التي تتخذ من المستقبل الطموح وجهة لها. إسهامًا في بلورة الرؤى والتصورات، وتفاعلًا مع النقاشات السائدة حول هذا الشأن الثقافي، أتقدم بهذه الملاحظات الآتية:

أولًا- في البحث عن صورتنا الثقافية

عندما نريد أن نبحث عن صورتنا السياسية نحن كدولة ومجتمع، الصورة التي تميزنا بقدر ما عن باقي الدول والأمم الأخرى، أو تعرفنا عند هذه الدول والأمم، أو التي تعطينا قدرًا من الفرادة أو الاختلاف عن غيرنا، فإن من السهولة التعرف على هذه الصورة في المجال السياسي، حيث تكشف عنها مجموع السياسات القائمة والمتراكمة منذ ما يزيد على سبعة عقود، كما تكشف عنها كذلك، مجموع المواقف السياسية المتحركة والمتفاعلة مع الأحداث الجارية، وطبيعة العلاقات السياسية مع الدول والمؤسسات. وعندما نتحدث عن صورتنا الاقتصادية، فإن من السهولة كذلك، اكتشاف هذه الصورة، والتعرف عليها، وعلى ملامحها ومعالمها ومكوناتها؛ لكونها صورة ظاهرة ومتجلية لنا، وإلى العالم الذي نتفاعل معه ويتفاعل معنا.

ويكشف عن هذه الصورة مجموع النشاطات والخطط والعلاقات والإستراتيجيات ذات الطابع الاقتصادي، فالجميع يعلم أننا دولة نفطية مؤثرة في اقتصاديات العالم، ولدينا مخزون نفطي كبير، الوضع الذي فرض على الجميع في أن يتعرفوا على صورتنا الاقتصادية. وهكذا عندما نتحدث عن صورتنا الدينية، فإن هذه الصورة تكشف عن نفسها من خلال مجموع النشاطات والمؤسسات

والعلاقات ذات الطابع الديني، وبحكم التفاعل والتواصل النشط والواسع مع العالم الإسلامي، ومع جميع المسلمين في مختلف أنحاء العالم، الذين يأتون سنويًّا إلى الحج من كل فج عميق.

لكن عندما نتحدث عن صورتنا الثقافية، ونحاول أن نتعرف على هذه الصورة في أبعادها وملامحها، حدها ورسمها، فإن الوضع في هذه الحالة سوف يختلف. لا أعلم حقيقة طبيعة رؤية الآخرين لهذه الصورة وكيف يفهمونها؟ وأين يتفقون فيها؟ وأين يختلفون؟ وما درجة الوضوح عندهم في تشخيص هذه الصورة وتحديدها؟ وما درجة الغموض عندهم أيضا؟ لكن الذي أراه من دون أن أكون قاطعًا، ولست راغبًا في القطع أو الجزم، أن هذه الصورة ليست بذلك الوضوح، وأظن أنها ليس واضحة عند الكثيرين كذلك، أو لا أقل أحتمل أن هناك من يشاطرني ويوافقني على مثل هذا الرأي. أقول هذا الكلام والثقافة هي أقرب المجالات إلى نفسي، وهي الحقل الذي أوليه كل اهتمامي، مع ذلك عندما أحاول البحث عن صورتنا الثقافية أجد صعوبة في تحديد وتشخيص هذه الصورة.

يجب أن نعلم ابتداء أن الثقافة هي المجال الذي لا ينبغي التستر عليه، أو كتمان الحق فيه، فالثقافة من طبيعتها الشفافية، وهكذا ينبغي أن ننظر إليها، فما الذي جعل هذه الصورة الثقافية ليست بذلك الوضوح، أو الاكتمال؟ هل لأن الثقافة كانت إلى عهد قريب لا يجمعها جامع، ولا يربطها رابط، باعتبار أنها كانت موزعة ومتفرقة بين الأجهزة والمؤسسات والوزارات، قبل أن تجتمع عند جهة محددة هي وزارة الثقافة؟ أم لأن مجموع النشاطات ذات الطابع الثقافي لم يكن بالقدر الكافي الذي يكون بإمكانه

الثقافة بلا سؤال ثقافي، هي ثقافة بلا وعي وبلا بصيرة بذاتها ووجودها، بحركتها وفاعليتها، بحاضرها ومستقبلها. وفي مثل هذه الحالة تصبح الثقافة مشتتة، ومعرضة للتفتت والانقسام

بلورة صورة ثقافية ناضجة ومحددة الملامح؟ أم أن هذه النشاطات أقل بكثير مقارنة بمجموع النشاطات المرتبطة بالمجالات الأخرى السياسية والاقتصادية والدينية؟ أم لأنه لم تكن لنا سياسة وإستراتيجية واضحة ومحددة في مجال الثقافة، على صورة الإستراتيجية التي أقرها مؤتمر المثقفين السعوديين الأول؟ أم لأن الصورة الدينية غطت على الصورة الثقافية، أو أننا اكتفينا بالصورة الدينية، أو أننا لم نرد مزاحمة الثقافة للصورة الدينية؟ سواء اتفقنا أو اختلفنا على هذه التصورات والتحليلات، مع ذلك يبقى أننا بحاجة لأن نسهم في بلورة وصياغة صورتنا الثقافية، الصورة التي يرى الجميع نفسه فيها، وبكل ألوان الطيف لتكتسب جمالية ألوان الطيف، وأن تكون معبرة عن جميع مكونات النسيج المجتمعي السعودي، وعندئذ ستكون هذه هي صورتنا الثقافية، وهذا هو مصدر الثراء والتخلق في كل صورة ثقافية! ويبقى السؤال مفتوحًا في البحث عن صورتنا الثقافية، فما هذه الصورة؟

ثانيًا- ما سؤالنا الثقافي؟

لعل أهم سؤال يمكن أن نطرحه على أنفسنا في مجالنا الثقافي هو: ما سؤالنا الثقافي؟ لا شك أن الإجابة عن هذا السؤال بحاجة إلى عصف ذهني، ومزيد من إعمال الفكر، وتكثيف التأمل والنظر، فهو السؤال الذي يبلور وجهة الثقافة، ويصيغ روحها العامة، ويحدد لنا ماذا نريد منها، وكيف ترتبط الثقافة بحاجاتنا الملحّة الراهنة والمستقبلية، وهي الحاجات التي يفترض أن تنتهي في حركتها إلى ما يخدم ويعزز التقدم العام والتطور الشامل. كما أن هذا السؤال، هو بمثابة اكتشاف بوصلة الثقافة، وهل يمكن للثقافة أن تكون بلا بوصلة ترسم لها الطريق، وتبلور لها المسارات والاتجاهات. والثقافة بلا سؤال ثقافي، هي ثقافة بلا وعي وبلا بصيرة بذاتها ووجودها، بحركتها وفاعليتها، بحاضرها ومستقبلها. وفي مثل هذه الحالة تصبح الثقافة مشتتة، ومعرضة للتفتت والانقسام، وقد تتنازعها الرغبات والأهواء من كل جانب. وهذا يعني أن البحث عن سؤالنا الثقافي، هو بحث عن جوهر الثقافة وعمقها، وهو من جهة أخرى بحث عن الجانب الوظيفي في الثقافة، بمعنى أنه السؤال الذي يحدد للثقافة وظيفتها، ولكن ليس أي وظيفة، وإنما الوظيفة الواعية والكبيرة التي تتصل بالمتطلبات الفعلية في نطاق علاقة الثقافة بالمجتمع.


من معرض الرياض الدولي للكتاب

والسؤال اللافت والمحير هو: كيف يغيب عنا مثل هذا السؤال؟ أو لا يتجدد طرحه باستمرار؟ مع أنه السؤال الذي يفترض ألّا يغيب عنا؛ لأن الإجابة عليه أو الاقتراب من هذه الإجابة، ليس فقط لا تتوقف على مجرد إبداع هذا السؤال واكتشافه، وإنما على طرحه المتكرر، وكثرة النظر فيه؛ لأنه ليس من نمط الأسئلة البسيطة أو السهلة أو العادية، بل هو سؤال الأسئلة في الثقافة، وسؤالها الحيوي، ويفترض أن يمثل محور النقاشات فيها. متى ما غاب هذا السؤال، غابت معه تجليات الثقافة، وتجليات الفعل والحضور، وكيف للثقافة أن تتطور من دون سؤال ثقافي يحدد لها عنصر الفعل والحركة، ويحدد لها أيضًا، عنصر الدور والوظيفة، ويربطها بقضية تتصل بها وتتفاعل معها. يضاف إلى ذلك أن السؤال الثقافي، هو الذي يشكل طبيعة العلاقة بين الثقافة والمجتمع، فكل مجتمع يفرض سؤاله الثقافي بحسب طبيعة مكوناته، وكيف ينظر هو إلى ذاته، وكيف يفكر في مستقبله، وحاجته للتطور والتقدم. من هنا يختلف السؤال الثقافي من مجتمع إلى آخر، فالسؤال الثقافي في مصر مثلًا، يختلف بطبيعة الحال عن السؤال الثقافي في لبنان، وكذا عن السؤال الثقافي في السودان، وهكذا الحال عن السؤال الثقافي في مجتمعنا. كما أن هذا السؤال الثقافي، يتغير ويتجدد في داخل المجتمع الواحد بحسب المراحل والأطوار التاريخية والفكرية التي يمر بها كل مجتمع. لكن هذا التغير والتجدد في السؤال الثقافي لا يكون سريعًا أو فوريًّا، ولا يكون عفويًّا أو طارئًا، وإنما يحصل بقصد ووعي، ويحدث نتيجة محصلة تراكم الوعي، وتطور التجربة والخبرة الفكرية والتاريخية. فما سؤالنا الثقافي في حاضرنا الراهن؟

ثالثًا- ماذا عن واقع البحث الأدبي والفكري؟

يصلح هذا السؤال أن يكون مدخلًا لتكوين نظرة نقدية وتقويمية لعموم البحث الأدبي والفكري عندنا، ومعرفة طبيعة حركته ومسلكياته، والكشف فيما إذا كان هذا الحقل، مواكبًا لمثيله في العالم العربي؟ أم متأخرًا عنه؟ أم متقدمًا عليه؟ وما هي العلل والأسباب في جميع هذه الحالات؟ وإذا أردنا أن نقرر رؤية محددة، يمكن القول: إن هناك تقدمًا في البحث الأدبي والفكري على مستوى الأشخاص، وتأخرًا على مستوى المؤسسات، فليست عندنا جامعة بنشاط جامعة محمد الخامس في المغرب الفاعلة بقوة في إنماء وتطوير ونهضة الحياة الأدبية والفكرية والفلسفية هناك، وليس عندنا مؤسسة بنشاط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، وليس عندنا برنامج كبرنامج «القراءة للجميع» و«مكتبة الأسرة» في مصر، أو مشروع كالمشروع القومي للترجمة في مصر. هذه بعض اللمحات التي أردت منها أن تفتح نقاشات لا أن تقدم إجابات حول مستقبل الثقافة في مجالنا السعودي.

لنؤسس وكالة لـ«التنمية الثقافية»

ولنرعَ «المعرفة السعودية»!

عبدالله البريدي أكاديمي وكاتب سعودي

نحن نعيش في «قرن المعرفة»، ويبدو أن هذا القرن أوجد صياغة جديدة للوجود الإنساني (كوجيتو)، مفادها: «أنا أعرف، إذن أنا موجود». بات من الواضح أن للمعرفة القدح المعلّى في إنتاج الثروات وبناء الاقتصاديات الحديثة وتوليد الوظائف وامتلاك أسباب القوة طيلة عقود القرن الحادي والعشرين. البقاء سيكون لـ«الأعرف» و«الأبدع»، حتى لو بدا صغيرًا أو هامشيًا. توليد ثروات اليوم والغد يعتمد بدرجة كبيرة على قدرة الدول على خلق المعرفة وإدارتها وإعادة تشكيلها وتنظيمها واستخدامها في قوالب تشبع «النهم المعلوماتي» والاحتياجات المتزايدة للإنسان المعاصر الفضولي (هذا لا يعني البتة أنه فضول جيد أو عميق!). وفي سياق استعدادات السعودية لتفعيل رؤيتها الإستراتيجية وتبنيها لبرنامج تحوُّل وطني طموح، يلزمنا طرح سؤال جوهري عن مدى إمكانية توليد ثروات من المعرفة والثقافة، تفلح في تنويع مصادر اقتصادنا الوطني؟



من مهرجان أفلام السعودية

لكي تولد إيرادًا من شيء أو أصل، يجب أولًا أن تمتلكه، أليس كذلك؟ هذا يطرح بدوره سؤالًا آخر: هل نمتلك «معرفة سعودية»؟ هنا أنوه إلى شيء مهم، وهو أنني بطرحي مفهوم «المعرفة السعودية»، لا أقصد إطلاقًا صبغ مفهوم المعرفة بالنزعة الثقافية المجتمعية أو النزعة الأيديولوجية، إنما أشير إلى «المعرفة المولدة للثروة» التي ننتجها نحن في السعودية عبر باحثينا ومخترعاتنا ومنتجاتنا ومنظماتنا ومبدعينا وفنانينا، من خلال برامج خلق المعرفة الجديدة وإدارة المعرفة القديمة وإعادة تشكيلها واستخدامها بقوالب مبتكرة مربحة. إذن، مفهوم «المعرفة السعودية» يساوي في الدلالة مفهوم «المعرفة الوطنية» أو«الذخيرة المعرفية الوطنية»، أي المعرفة التي ينتجها وطننا السعودي، وتسهم في إكسابه إيرادات جيدة دائمة.

هل ثمة معرفة سعودية؟ جوابي عن هذا السؤال المحوري: نعم أرى معرفة سعودية يمكن أن تكون مولِّدة لقدر من الثروة بطريقة مباشرة وغير مباشرة. وحين نجيب بالإيجاب عن مدى وجود معرفة سعودية، فإنه يتوجب علينا التأكيد على التمييز بين: امتلاك أو توافر المعلومات



في سياق استعدادات السعودية لتفعيل رؤيتها الإستراتيجية وتبنيها لبرنامج تحوُّل وطني طموح، يلزمنا طرح سؤال جوهري عن مدى إمكانية توليد ثروات من المعرفة والثقافة، تفلح في تنويع مصادر اقتصادنا الوطني؟

لدينا، وقدرتنا على خلق المعرفة وإدارتها بطريقة تدر إيرادات. ومن هنا، أرجو ألا يتوهم البعض أن بإمكاننا أن نعد المعلومات المتوافرة لدينا بشكل أو بآخر على أنها ضمن «الذخائر المعرفية السعودية» المدرّة للإيرادات. المعلومات كالرمال التي نتوفر عليها في أراضينا وصحارينا، وأما المعرفة فهي كالزجاج الذي ننتجه من تلك الرمال، وشتان بين رمال لا قيمة لها، وزجاج فاخر نادر؛ له أثمانه وأسواقه. وتجدر الإشارة إلى أن المعرفة السعودية تنقسم إلى: معرفة علمية بحثية، ومعرفة ثقافية مجتمعية، ولعلي أركز على النوع الثاني لارتباطه بوزارة الثقافة، وهو ما يتناسب مع الموضوع المطروح في هذا العدد من مجلة الفيصل.

الصناعات الإبداعية

كل مجتمع إنساني يتوفر على «معرفة محلية» يمكن أن تكون مصدرًا للإيراد الجيد وتنويع مصادر الدخل الوطني، إن حظيت بتخطيط إستراتيجي محكم. المعرفة المحلية السعودية تعكس كل معرفة يمكن للسعوديين إنتاجها بشكل دقيق ومفصل وكامل وموثوق عن ثقافة المجتمع السعودي وتجلياتها الأدبية والفنية والشعبية والتراثية والمعمارية. ويدخل في هذه المعرفة المحلية أيضًا ما يسميه البعض بـ«الصناعات الإبداعية» Creative Products؛ التي تتضمن -ضمن أشياء أخرى- المنتجات الفنية والثقافية في سياق الثورة المعلوماتية عبر الشابكة (الإنترنت)، حيث يستخدمها مستهلكون تفاعليون جدد، مواطنون وغير مواطنين. ويندرج تحت الصناعات الإبداعية صناعة النشر بمختلف أشكاله. وكل ما سبق يمثل مجالًا خصبًا لتوليد إيرادات ضخمة وخلق عشرات الآلاف من الوظائف الجيدة للشباب السعودي.

ظهر مفهوم الصناعات الإبداعية في أستراليا أوائل التسعينيات من القرن ٢٠، وقد تفاعلت معه بعض

الحكومات الغربية بشكل جادّ، ومن ذلك الحكومة البريطانية، حيث أسست وحدة خاصة للصناعات الإبداعية في وزارة الثقافة البريطانية مع تأكيد الوزارة على حتمية دعم وتشجيع الإبداع الناتج من (الملكية الفكرية) أو المتعامل معها، ومع الوقت أصبح التركيز بشكل أكبر على الصناعات ذات النزعة الفنية والثقافية وحقوق النشر (أي مع تركيز أقل على براءات الاختراع والماركات المسجلة التي تلقى اهتمامًا أكبر لدى وزارة التجارة والصناعة) (انظر: الصناعات الإبداعية، تحرير: جون هارتلي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة عدد ٣٣٨، ج١، ٢٠٠٧م، ص ١٦٠-١٥٨). وفي هذا الكتاب المهم، ورَدَ العديد من المؤشرات المؤكدة على أهمية الصناعات الإبداعية، ومنها على سبيل المثال:

في عام ٢٠٠١م قُدِّر صافي عوائد الصناعات الإبداعية الناتجة فقط من (صناعة حقوق النشر الأمريكية) بنحو ٧٩١ مليار دولار وهو ما يعادل ٧,٧٥٪ من إجمالي الناتج القومي، ويقدر عدد العاملين في تلك الصناعة بنحو ٨ ملايين، وتسهم في قرابة ٨٩ مليارًا من الصادرات، وهذا يعني تفوقها على الصناعات الكيميائية والسيارات والطائرات وقطاع الزراعة والقطع الإلكترونية والحاسوب.

أما في بريطانيا فقد قُدرت عوائد الصناعات الإبداعية بنحو ١١٢ مليار جنيه إسترليني، ويعمل بها نحو ١.٠٣ ملايين، وتشكل ما يقارب ٥٪ من الناتج الإجمالي، وفي أستراليا تشهد تلك الصناعات نموًّا مطردًا بلغ ضعف معدل نمو الاقتصاد ككل.

وفي اتجاه يعزز الحديث عن الدور الخطير لمثل تلك الصناعات في هذا القرن يؤكد أحد مؤلفي الكتاب (ريتشارد فلوريدا) -أستاذ كرسي Hirst للسياسة العامة في جامعة جورج ميسون- أن الطبقة الإبداعية (من علماء ومخترعين وفنانين وموسيقيين) ستكون هي الطبقة الأكثر تأثيرًا، وأنها ستفرض أنماطها في التنظيم والإدارة وساعات العمل. وقد تعرض الكتاب إلى مفهوم «صناعة الثقافة» مع إيراد جملة من الانتقادات لهذا المفهوم (على سبيل المثال من قبل مدرسة فرانكفورت) وربطها بمفهوم «الاستنتاج الآلي» ومفهوم «تجميل السياسة» ومفهوم «تسليع الثقافة»، وهو ما يتوجب تجنبه. وفي هذا السياق، يلزمنا التنويه إلى أن الثقافة ارتبطت في عالمنا العربي بممارسات لا تمت بصِلة بالأبعاد التنموية في كثير من تصوراتها وممارساتها ونتاجاتها؛ إذ يتوهم كثيرون أنها معنيّة بالأدب والفكر من زوايا كتابية أو تنظيرية صرفة، من دون أن يكون لها دور ملموس في التعبئة الاجتماعية الواجبة لبناء منصات قوية للتنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. وهذا وهم يجب إزالته.

في رأيي، يمكننا الإفادة الناجعة من فكرة «الصناعات الإبداعية» من جانب وزارة الثقافة بالتنسيق والتكامل مع وزارة الإعلام والجهات الأخرى ذات الصلة، عبر تأسيس وكالة متخصصة في وزارة الثقافة باسم: وكالة الوزارة للتنمية الثقافية، تُعنَى بجعل الثقافة رافدًا لتنويع الاقتصاد الوطني، بما في ذلك البناء والتعضيد لـ«رأس المال الثقافي» و«رأس المال الاجتماعي» وتعزيز «الابتكارية الوطنية»، حيث تمتلك السعودية مقومات كبيرة لتحقيق ريادة على المستوى العربي في هذا الفضاء الثقافي التنموي الإبداعي. وأحسب أنه سيكون للوكالة الجديدة دور رئيس في تقوية الذراع التخطيطي الإستراتيجي للوزارة في كل ما يخص الممارسات الثقافية على نحو يزيد من جودة المحتوى التخطيطي للثقافة وانعكاساتها في الخطط التنموية.

> **الثقافة ارتبطت في عالمنا العربي بممارسات لا تمتُّ بِصِلة بالأبعاد التنموية في كثير من تصوراتها وممارساتها ونتاجاتها؛ إذ يتوهم كثيرون أنها معنية بالأدب والفكر من زوايا كتابية أو تنظيرية صرفة**

غياب الركائز القوية للفعل الثقافي

ومن خلال قراءة متمعنة في الخطط التنموية عبر مراحلها المختلفة، لم أجد ركائز قوية للفعل الثقافي والإبداعي حيث لم تفلح تلك الخطط في تفعيل الثقافة والإبداع وجعلهما رافدين للتنمية والاقتصاد، وقد يكون ذلك راجعًا لعدم وجود وحدة متخصصة في وزارة الثقافة قادرة على بلورة أهداف ناضجة ومبادرات ملائمة. وللمعاونة في تأسيس الوكالة المقترحة، أضع جملة من النقاط العملية:



أولًا- الإسـراع في تكوين فـريق وطـني متخصص في الصـناعات الإبـداعيـة وفـريق آخـر للـمعـرفة السـعودية (المحلية)، مع إمكانية الإفادة من بعض الخبرات الدولية الجيدة في الفريقين وبالذات الأول. على أن يكون الفريق ممثلًا لوزارات الثقافة والإعلام والتعليم (التعليم العالي)، وبقية الجهات ذات العلاقة.

ثانيًا- إعداد وثيقة لخطة إستراتيجية للتنمية الثقافية مشفوعة بخطة تنفيذية تفصيلية جيدة. وقبل إعداد مثل ذلك يتوجب علينا -بطبيعة الحال- القيام بتحليل إستراتيجي نقدي دقيق. وهنا أشير إلى أنه ليس من المبالغة في شيء إنْ قال أحد بأننا لم ندخل بعد قرن «المدن المعرفية»؛ إذ لا توجد أي مدنية سعودية تحقق إيرادات ضخمة عبر المعرفة التي تخلقها وتديرها، و«الإيرادات المعرفية» لا تشكل نسبة تذكر من دخلنا الوطني. نحن لا نريد أن نعيش فيما يشبه «عشوائيات المعرفة» مع انخداعنا بأننا في مخططات منتظمة ومعتمدة من جانب «السلطة المعرفية». نحن نمتلك بعض المقومات والإمكانيات ولدينا بعض البحث الجيد وبعض المعرفة التي تدرّ إيرادات أو التي يمكن أن تدرّ إيـرادات، هذه حقيقة، ولكن الطريق طويل وشاقّ، والرؤية الملهمة يجب أن تكون حاضرة وموجهة للتفكير البحثي والقرار المعرفي، مع تشريعات مشجعة وآليات ميسرة، وضبط وتقنين، يعين على إعـادة ضبط البوصلة البحثية بالاتجاه الصحيح؛ بما يوصلنا إلى الكنوز المعرفية، فهي مشاعة لكل من يطلبها بجدّ وتفانٍ.

ثالثًا- الاستعداد الحسن للإجابة عن أسئلة محورية، من قبيل: هنالك أسئلة فرعية عديدة تتطلب إجابات دقيقة، ومنها: هل نتوفر على معلومات دقيقة عن «المعرفة السعودية الناجزة» وتلك التي يمكن أن تكون «ناجزة»، ولو بعد حين؟ ما مصادر هذه المعرفة وتلك؟ وكيف تتحقق؟ وما قيمتها؟ وماذا تحتاج؟ وإلى أين تتجه؟ ما المزايا التنافسية للمعرفة السعودية؟ وماذا عن الصناعات الإبداعية السعودية؟ وماذا عن المعرفة السعودية المحلية؟ هل هنالك تنسيق كافٍ بين مؤسساتنا البحثية فضلًا عن التكامل؟ ماذا عن ربط البحث العلمي التطبيقي بالصناعة؟ وماذا عن ربطه بالابتكار؟ ما خصائص الابتكار الذي يقودنا إلى اقتصاد معرفي؟ كل هذه الأسئلة تتكثف حول سؤال واحد كبير: «المعرفة السعودية» هل أحد يرعاها؟

رابعًا- التنسيق الكافي من أجل إدماج المكون الثقافي العميق في الخطط والبرامج التنموية؛ إذ المفترض أن يكون ضمن الافتراضات والمدخلات الأساسية (Basic Assumptions) في أي نموذج تنموي، ولنعلم أن «غياب المكون الثقافي سيجعل من الإستراتيجية الوطنية حبرًا على ورق التنمية!!».


عمل لمنال الضويان

المرأة السعودية والثقافة

ميساء الخواجا ناقدة سعودية

لا تتطور المجتمعات وتنمو دونما خطة إستراتيجية تدرس الواقع وتخطط للمستقبل القريب والبعيد على حد سواء. ولعل أنجح الرؤى هي تلك التي تُبنَى على مكامن القوة في المجتمع، وعلى تخطيط دقيق واعٍ يشمل أفراد المجتمع وشرائحه كافة. وقد أدرك خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز وولي عهده الأمير محمد بن سلمان أهمية هذا الأمر وحتميته في ظل التطورات السريعة التي يعيشها المجتمع المحلي ويعيشها العالم على حد سواء، فكانت رؤية ٢٠٣٠ التي تخطط لمستقبل الإنسان والبلاد. وتكمن أهمية هذه الرؤية في أنها تعمل على تفعيل الطاقات البشرية، تستثمر في الإنسان وترتكز على مضاعفة قدراته. إنها تبدأ من المجتمع وإليه تنتهي. ويتبدى ذلك في محاورها الأساسية: مجتمع حيوي (قيمه راسخة، وبيئته عامرة، وبنيانه متين)، واقتصاد مزدهر (فرصه مثمرة، واستثماره فاعل، وتنافسيته جاذبة، وموقعه مستقل)، وطن طموح (حكومته فاعلة، ومواطِنُه مسؤول). وتفاعُل تلك المحاور كلها ينتج مجتمعًا يعرف إمكانياته، ويفخر بإرثه الثقافي، كما يعمل بكل طاقاته وقدراته.

لقد كانت الثقافة والترفيه أحد أهم القطاعات التي التفتت إليها الرؤية، ولا سيما أنها تعد من مقومات جودة الحياة. وقد أدرك القائمون على الرؤية أن الفرص الترفيهية والثقافية الحالية لا ترتقي إلى تطلعات المواطنين والمقيمين، ولا تتواءم مع الوضع الاقتصادي المزدهر الذي تعيشه البلاد. من هنا وعدت الرؤية بدعم جهود المناطق والمحافظات والقطاعات الخاصة وغير الربحية في إقامة المهرجانات والفعاليات، وتفعيل دور الصناديق الحكومية في المساهمة في تأسيس المراكز الترفيهية وتطويرها، مع تشجيع المستثمرين من الداخل والخارج وعقد الشراكات مع شركات الترفيه العالمية. إضافة إلى ذلك تخصيص الأراضي المناسبة لإقامة المشروعات الترفيهية والثقافية كالمتاحف والمكتبات وغيرها. واهتمت الرؤية بدعم الموهوبين من الكتاب والمخرجين والمؤلفين، وإيجاد خيارات ثقافية وترفيهية متنوعة تتناسب مع الأذواق والفئات كافة.

إن المتابع للمشهد الثقافي المحلي داخل السعودية يستطيع أن يلمح حراكًا واضحًا وقفزات متسارعة تستفيد من الرؤية وتستند إليها، كما يمكنه أن يلاحظ زيادة الأنشطة الثقافية والترفيهية، وقد أسهمت الأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون بدور بارز في ذلك. وقد كان للمرأة السعودية المثقفة مشاركات واضحة في ذلك الحراك. بل إن المشهد يتجه أكثر وأكثر صوب تفعيل دور المرأة. ولا يخفى أن المثقفة والكاتبة السعودية قد عاشت سنوات من المعاناة والتهميش والغياب، وقد كان حضور بعضهن حضورًا فرديًّا متبوعًا بتضحيات ومعاناة كثيرة. ويحفظ لنا التاريخ أسماء كاتبات رائدات حفرن في الصخر ليصل صوتهن وتصل كلماتهن كما فعلت خيرية السقاف وفوزية أبو خالد وصفية بنت زقر وغيرهن، بل إن بعضهن اضطر إلى الكتابة باسم مستعار هربًا من مواجهة المجتمع ومن الثقافة التي ترى عيبًا في ظهور المرأة

لا يخفى أن المثقفة والكاتبة السعودية قد عاشت سنوات من المعاناة والتهميش والغياب، وقد كان حضور بعضهن حضورًا فرديًّا متبوعًا بتضحيات ومعاناة كثيرة. ويحفظ لنا التاريخ أسماء كاتبات رائدات حفرن في الصخر ليصل صوتهن وتصل كلماتهن

وظهور اسمها، وتعتبر الكتابة جرمًا ينبغي العقاب عليه. ويحفظ التاريخ الأدبي والثقافي المعارك الأدبية والهجوم الذي تعرضت له مجموعة من المثقفات والكاتبات وأدى إلى صمت بعضهن وتوقفهن عن الكتابة. إضافة إلى ذلك يحفظ التاريخ الثقافي - حتى وقت قريب - غياب المرأة عن مراكز القيادة وغيابها بالتالي عن موضع القرار، وعن دعم القرارات التي يمكنها أن تسند حضور المرأة وتدعمه على الأصعدة كافة.

تفعيل أكبر لمشاركة المرأة

مع تنامي حضور المرأة على المستويات الإبداعية كافة، وزيادة عدد الكاتبات الروائيات والقاصات والشاعرات وكاتبات المقالة، ومع تنامي عدد المثقفات والفنانات وزيادة وعيهن وحرصهن على إثبات وجودهن، كان لا بد من وقفة لتفعيل مشاركة المرأة بشكل أكبر. وقد لوحظ هذا التنامي في تفعيل دور المرأة ولا سيما حين صدر القرار السامي بمشاركة المرأة في عضوية مجالس إدارة الأندية الأدبية، ورأينا كيف أصبحت المرأة شريكة في بعض المراكز القيادية في الأنشطة الثقافية، فهي عضو في مجلس إدارة جمعية الثقافة والفنون، وهي عضو في جمعيات الثقافة والفنون والأندية الأدبية واللجان المختلفة. هي حاضرة إعلاميًّا، وكاتبة مقالة ثابتة في الصحف اليومية، وهي أيضًا مقدمة ومعِدة برامج تليفزيونية وإذاعية، ومشاركة في معارض تشكيلية، وهي ناقدة وسينمائية ومسرحية. إن ذلك كله يسير صوب تمكين المرأة والاعتراف بأهليتها بأنها شريك فاعل للرجل في مختلف المجالات وهو ما نصت عليه الرؤية كما سبقت الإشارة.

إن الواقع السابق الذي أُشيرَ إليه يبشر بتطور مستمر وبمزيد من الفاعلية للمرأة، لكن النظرة العميقة تشي بأن ما هو متحقق لا يرقى إلى مستوى الطموح. لقد شاركت المرأة في عضوية مجالس إدارات الأندية الأدبية، لكنها لم تكن صانعة قرار، فلم نرَ رئيسة لنادٍ أدبي أو نائبة رئيس أو أمينة صندوق على سبيل المثال. لقد وضعت في مجالات عمل أخرى واكتفى القائمون على الأندية بجعلها رئيسة لبعض اللجان الفرعية. شاركت المرأة أيضًا في تعديل لوائح الأندية الأدبية لكن مشاركتها اقتصرت على العضوية فقط. أي أن مشاركتها في الأغلب كانت تنحصر في العضوية أو الإشراف على بعض اللجان الفرعية. ويحفظ لفرع جمعية الثقافة والفنون في الرياض تعيين رئيسة له وهي الجوهرة بنت فيصل آل سعود، وهو الأمر الذي يعتبر خطوة رائدة في مؤسساتنا الثقافية.

لا يمكن إنكار التغيرات الحقيقية التي يمر بها المشهد الثقافي في المملكة، فقد صعدت المرأة لأول مرة على المسرح لكن حضورها ما زال باهتًا وضعيفًا، وما زال النقاش مستمرًّا بين مؤيد ومنكر لهذا الأمر. وغني عن القول أن المسرح لا يمكنه أن يستمر في تغييب دور المرأة، والتاريخ يحفظ أن المسرح العالمي في بداياته كان يُقصي المرأة لكنه بتطور الوعي تجاوز ذلك وأصبحت المرأة ركنًا أساسيًّا وفاعلًا فيه. والمسرح السعودي يحتفظ برائدات وناقدات وكاتبات مسرح، لكنها جهود فردية وقليلة قياسًا إلى المسرحي الرجل. الأمر نفسه يمكن أن يقال عن السينما.

مشهد يعاني إشكالات

إن المشهد الثقافي السعودي يعاني عددًا من الإشكالات، فما زالت المطالبات بتشكيل صندوق دعم للأدباء قائمة، وما زال الحديث عن منح تفرغ للكتاب موجودًا، وما زالت توصيات مؤتمرات الأدباء غير مفعَّلة في جزء منها إن لم يكن أكثرها، وما زالت المؤسسات الثقافية يعمل كل منها بمعزل عن الآخر، ويحفظ لجمعيات الثقافة والفنون وصولها إلى عدد أكبر من شرائح المجتمع وتفعيلها لجوانب مختلفة كالندوات والمسرح والموسيقا والتشكيل والحلقات الفلسفية والأمسيات الأدبية، وهو أمر تحاوله الأندية الأدبية على اختلاف في الدرجة بين منطقة وأخرى. إن الصعوبات التي يعانيها المشهد الثقافي في المملكة تعني الحديث عن صعوبات مضاعفة تواجهها المرأة، فإن كانت الصالونات الأدبية التي يعقدها عدد من المثقفين لا تحظى بالاهتمام الكافي وتعتمد على الجهود الفردية، فإن الأمر مع الصالونات النسائية أكثر تعقيدًا.

ما زالت المطالبات بتشكيل صندوق دعم للأدباء قائمة، وما زال الحديث عن منح تفرغ للكتاب موجودًا، وما زالت توصيات مؤتمرات الأدباء غير مفعَّلة في جزء منها إن لم يكن أكثرها، وما زالت المؤسسات الثقافية يعمل كل منها بمعزل عن الآخر

وإذا كانت هناك معاناة في التفرغ للكتابة عند الكتاب الرجال فالأمر أكثر سوءًا مع الكاتبة وما زال بعضهن يجد معارضة ومنعًا من الأسرة والمجتمع المحيط، وهذا أمر يكاد ينسحب على الكثير من المجالات الثقافية.

إن الحديث عن الإشكاليات لا يعني الانتقاص من الجهود، ولا يعني التسرع في الحكم على ما هو قائم، لكنه يعني النقد الذاتي سعيًا إلى المزيد من التطوير، فما زال دور الهيئة العليا للثقافة بحاجة إلى المزيد من التفعيل، وما زال دورها غائمًا. وما زالت الحاجة ملحَّة إلى إقامة مراكز ثقافية كبرى تحتوي على متحف ودار سينما ومسرح وقاعة ندوات كبرى وصالة معارض. وفي ذلك ينبغي ألّا تغيب المرأة عن مركز صنع القرار ولا يكفي -فيما أرى- أن تكون مشرفة على بعض اللجان الفرعية. صحيح أن هناك تناميًا في تمكين المرأة وتفعيل دورها وتكريمها على مستويات مختلفة كما هي الحال بفوز ثلاث نساء في مهرجان الجنادرية بوسام الملك عبدالعزيز من الدرجة الأولى، وفوزها ببعض الجوائز الأدبية، لكن الأمر ما زال بحاجة إلى المزيد من النظر. لقد نادت الرؤية بتفعيل الطاقات البشرية وبمجتمع حيوي ووطن طموح، ويصعب أن يتحقق ذلك وما زال نصف المجتمع يعمل بجزء من طاقاته الكامنة. المستقبل آتٍ وبشائر التغيير واضحة، لكن النقد الذاتي مهم وما زالت المرأة لم تحقق الطموح المرجو رغم فاعليتها وقدرتها على المزيد من العطاء.



من مسرحية «حالة قلق»

الثقافة السعودية خارج فضاءاتها الوطنية

معجب الزهراني ناقد سعودي - مدير معهد العالم العربي في باريس

كيف يمكن للثقافة في السعودية أن تدشن علاقات تعاون مع بعض المؤسسات الدولية المعنية بالثقافة وقضاياها، وكيف يمكن استثمار هذه القنوات لجعل الثقافة السعودية حاضرة ومنتشرة ومؤثرة في العالم، عبر إستراتيجية وخطة عمل واضحة؟ (الفيصل)

المنتوجات الثقافية بكل أشكالها لا ترحل وتؤثر خارج فضاءاتها الوطنية الأصلية إلا ضمن خطط ترويجية محددة وفعالة قدر الممكن. غياب هذا البعد عن الفاعلين الرئيسين في الحقل الثقافي يدل على رؤى ضيقة، هذا إن لم يوحِ بعدم الثقة في المنتوج. من هنا أعتقد أن لدينا الكثير مما يمكن عمله في هذا المجال لتدارك الوضعية الراهنة التي لا تليق بنا ولا ترضي أحدًا من المثقفين والمبدعين، وبخاصة من الأجيال الجديدة التي لديها ما تقدمه في مجالات الفنون الحديثة كلها.

ولكي أضرب مثلًا محددًا من واقع عملي الحالي مديرًا لمعهد العالم العربي كم أتمنى لو كانت لدينا جهات متخصصة في العمل الثقافي الخارجي وأن تكون لها أنظمة وقوانين مستقلة تكفل لها المرونة لاتخاذ القرارات وتنفيذها بمجرد أن يُتَّفَق على النشاط والبرامج التفصيلية التي يتضمنها. وأركز على هذه القضية التي قد تبدو جانبية لأنني طالما لاحظت أن تعدد الجهات وتداخل الاختصاصات ومركزية القرارات الحاسمة تعوق وقد تعطل الكثير من مشروعات التعاون.



فالمؤسسات الثقافية في فرنسا وعموم البلدان الغربية مفتوحة لكل من يريد أن يتعاون معها من مختلف بلدان العالم، وبغض النظر عن شكل التعاون فإن لديها معايير فنية وتقنية لا تتنازل عنها. هي حين تتشدد في هذا الجانب فالهدف هو ضمان الجودة في المعروضات وضمان المردودية الإعلامية والتربوية للنشاط في المقام الأول. فلكل مجتمع خصوصياته الجغرافية-التاريخية، وتقديم الأفضل من منتوجاته الثقافية والفنية والمعرفية التي تشكل قيمة جديدة لما هو معروف هو ما يجذب الجمهور ويخلق بيئة تلقٍّ مواتية للمزيد من الأنشطة. نعم، ربما يقال إنه ليس لدينا مواد في بعض المجالات تنافس ما هو موجود في باريس لكني واثق تمامًا أن هناك عديد الفنون التي تعوض عنها بدءًا بالآثار وانتهاءً ببعض الفنون الغنائية والتشكيلية والحركية والمعمارية، التي عادة ما تكشف عن العمق الحضاري لكل منطقة وتجسد معاني الخصوصية لمجتمعنا الوطني في مجمله.

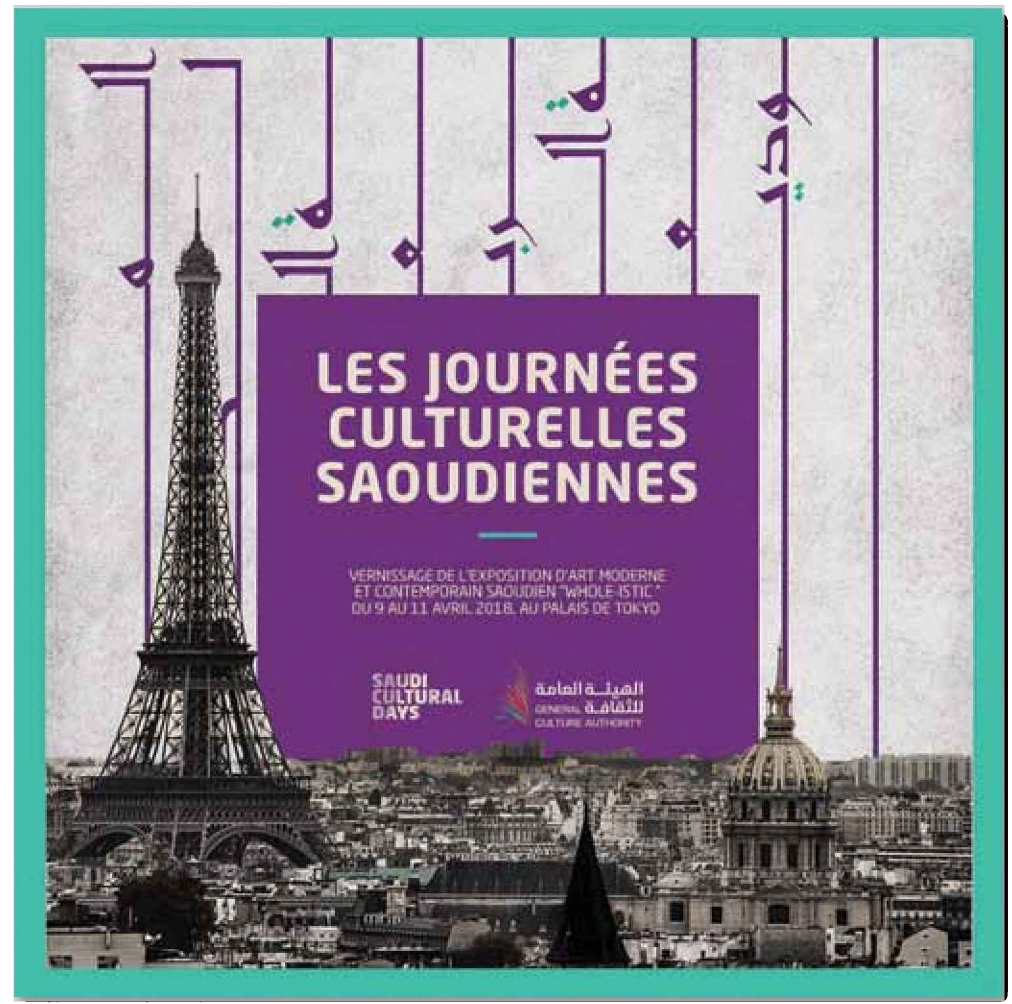
> **العمل الثقافي الخارجي قد يبدو مكلفًا لبعض الأشخاص وبعض الجهات، لكن المؤكد أن التأثيرات الإيجابية لأي نشاط جدي خلاق تظل عميقة وتشكل أفضل طريقة لمواجهة الصور النمطية التي يكرسها غياب التواصل الفعال مع الآخرين**

وأخيرًا لعلي ألحّ على أن العمل الثقافي الخارجي قد يبدو مكلفًا لبعض الأشخاص وبعض الجهات، لكن المؤكد أن التأثيرات الإيجابية لأي نشاط جدي خلاق تظل كثيرة عميقة متصلة حتى لقد تشكل على المدى البعيد أفضل طريقة لمواجهة الصور النمطية والأفكار السلبية والأحكام المسبقة التي عادة ما يكرسها غياب التواصل الفعال مع الآخرين. وبما أن معهد العالم العربي مؤسسة معنية أصلًا بتنويع مجالات التواصل والتبادل والتعاون بين ضفاف المتوسط فنحن نرحب دائمًا بكل من يشاركنا هذه الرؤية ويعيننا على أداء الرسالة النبيلة الجميلة ذاتها.

«الملحقيات الثقافية»
أين هي من الحراك السعودي الجديد؟

ناصر نافع البراق أكاديمي سعودي، ملحق ثقافي سابق في المغرب والسودان

تشهد السعودية في حقبتها الراهنة، تحولات لافتة ليست على المستوى السياسي وحسب، ولكن أيضًا في المجالات الثقافية والاجتماعية والتعليمية والتنموية. وقد شكلت رؤية السعودية ٢٠٣٠ التي أقرها مجلس الوزراء في البلاد بعد أن أشرف ولي العهد الشاب الأمير محمد بن سلمان على أدق تفاصيلها، خطة شاملة لما يمكن للسعودي أن يحلم به ويتوقعه من ذاته ومجتمعه ودولته وأيضًا محيطه خلال حقبة قصيرة نسبيًّا، إلا أنها طويلة بما يكفي للمؤسسات والهيئات، لتغيير الواقع وتطويره وتجويده.



الأيام الثقافية السعودية بباريس

ولأنني أحد الذين تشرفوا بخدمة مجتمعه ووطنه عبر الملحقيات الثقافية خارج الحدود، فإني أعتقد أن البناء على التجربة القائمة يحتاج إلى مراجعة واسعة، وانتفاضة مفاهيمية جريئة، تقلب المعادلة في تلك الملحقيات من واقع روتيني صرف، إلى جذوة نشاط جديد، يوازي منجزات الداخل، أسوة ببقية دول العالم التي سبقتنا في هذا الميدان، مثل بريطانيا وفرنسا وأميركا والآن الصين. فواقع تلك الملحقيات لا يسير على نهج التجارب المثلى التي أشرنا إليها، على الرغم من أن الموازنات التي تخصصها المملكة لملحقياتها كافية لتحقيق نتائج ملموسة، فمجرد أن تكون إحدى ملحقياتها خلف نشاط أو فكرة أو ندوة، تجد الزخم المدهش، وهو ما يعكس مقام السعودية الكبير بوصفها قبلة المسلمين كافة، ناهيك عن مركزيتها الاقتصادية والسياسية على مستوى المنطقة العربية والعالم.

في كتابه الشهير «القوة الناعمة: وسيلة النجاح في السياسة الدولية» تحدث جوزيف ناي عن دور الثقافة في صناعة القوة الناعمة، وأهمية التبادل المعرفي والعلمي والأكاديمي والثقافي، وكشف عن تأثر كثير ممن زاروا الولايات المتحدة بالأفكار الأميركية. وتشير دراسة أعدها مركز الأهرام للدراسات السياسية والإستراتيجية تحت عنوان: «الدبلوماسية الثقافية.. الفريضة الغائبة» إلى وجود نحو ١٠٠ معهد في فرنسا، و١٢٥ فرعًا لها بأنواع ومهام مختلفة، تقوم جميعها بنشر الثقافة الفرانكفونية التي تتجاوز حدود التعامل باللغة الفرنسية. ولا تزال فرنسا من بين أكثر الدول إنفاقًا على مجال التعاون الثقافي الخارجي. أمّا ألمانيا فقد أسست في عام ١٩٥١م معهد جوته، ومقره الرئيس في ميونيخ، ويعمل حاليًّا في نحو ٨٠ بلدًا.

كيف يمكن تفعيل الملحقيات الثقافية؟

إن ما شهدته المملكة في غضون السنوات القليلة الماضية من تطورات مجتمعية تمثل مادة دسمة للملحقيات الثقافية، ومنطلقًا تنطلق منها للتعريف بالسعودية، وما تضمه من إرث مجتمعي كبير، وتاريخ متأصل الجذور، والعمل معًا على تعزيز مكانة المملكة على المستويين الإقليمي والدولي، وإبراز دورها وجهودها في مكافحة الإرهاب، وتعزيز السلم العالمي. والحقائق تظهر

البناء على التجربة القائمة يحتاج إلى مراجعة واسعة، وانتفاضة مفاهيمية جريئة، تقلب المعادلة في الملحقيات الثقافية من واقع روتيني صرف، إلى جذوة نشاط جديد، يوازي منجزات الداخل، أسوة ببقية دول العالم التي سبقتنا في هذا الميدان

أن ملحقياتنا الثقافية بما تملكه من كوادر وما يرصد لها من ميزانيات كبيرة يمكنها القيام بدور أكثر فاعلية من الدور الحالي، وبخاصة بعد أن أصبحت الثقافة أداة قوية لها دور كبير في مستقبل الصراعات التي تشهدها المنطقة ويغلب عليها الطابع الطائفي، وتوظيف وسائل التواصل الاجتماعي لمواجهة الأفكار الهدامة والمغلوطة، والتصدي لمساعي الترويج لثقافات وهمية طائفية هابطة تعتمد على الكذب والخداع والتضليل.

وفي الحقيقة أنه لم يعد مقبولًا الاستمرار في عدم تطوير هذه الملحقيات الثقافية، بل يجب الاستفادة من النماذج الناجحة في هذا الشأن. ولم يعد مقبولًا أيضًا أن تبقى تلك الملحقيات مجرد مكاتب لرعاية شؤون الطلاب المبتعثين، والاكتفاء بذلك، على الرغم من أهميته؛ بل لا بد من العمل على تطوير مناشطها بوضع خطط فاعلة تنبثق من رؤية المملكة ٢٠٣٠ والسعي إلى تحقيق أهدافها، وتقديم الصورة الحقيقية للمملكة إلى العالم، والتعريف بثقافتها عبر تقديم برامج وفعاليات مدروسة، تهتم بالعمق الحقيقي لهذه الثقافة، وإرثها التاريخي والحضاري الذي قامت عليه، وكذلك الإسهام في إعادة صياغة الصورة النمطية عن السعودية بما يليق بمكانتها وحجمها وتاريخها وحاضرها ومستقبلها، وباستحضار ما تشهده بلادنا من طفرة كبيرة على الأصعدة كافة، بحيث تقدم المملكة للعالم على أنها نموذج يحتذى به شرقًا وغربًا، وبخاصة في ظل توافر الإرادة والرعاية والدعم السامي لإنجاح هذا النهج، وتعزيز هذه المكانة في جوانبها الثلاثة التي بُنيت عليها رؤية المملكة للمستقبل ٢٠٣٠ وهي، العمق العربي والإسلامي، والاقتصاد المزدهر، والمجتمع الحيوي.

الثقافة في الخارج.. تصحيح المسار

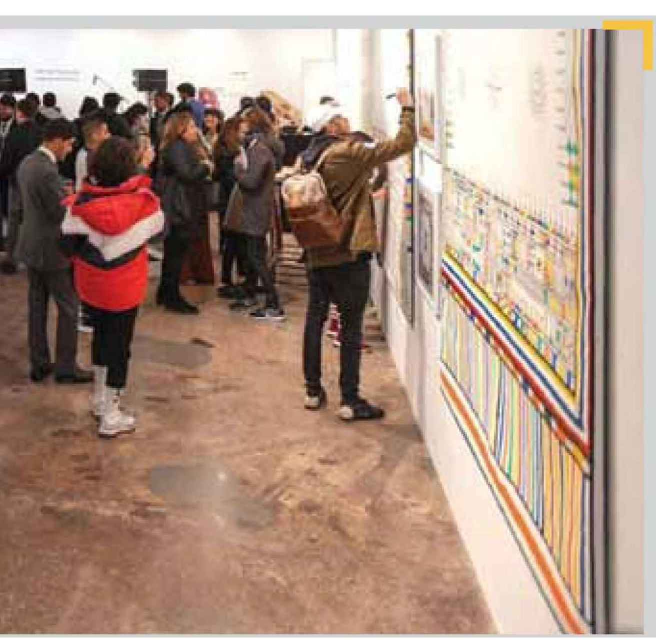
يحيى امقاسم كاتب سعودي، وعمل في الملحقية الثقافية بباريس وبيروت

تعلم وزارة الثقافة أنّ المخزون الثقافي والإرث الإنساني للمملكة ليس منبتًّا ولا وليد عقود معدودة؛ وإنّما هو امتداد لحضارات شبه الجزيرة العربية مكانًا وزمانًا وثقافة، وما نعيشه اليوم هو حدّ فاصل بين تاريخين.. تاريخ بعيد وطويل يسبق النهضة العربية وينتهي إلى حضارات قديمة قامت على هذه الأرض، ثم تاريخ حديث أوله النهضة العربية بتشكل مفهوم الدولة الحديثة، وكان قيام هذه الدولة ضمن سياق تاريخي أخذ من ثقافة المكان وقيمه موجبات التأسيس.. وهذه العصارة التاريخية تُحقق لأيّ مشروع ثقافي الوجود الحقيقي أمام العالم بِحِقَب زمنية شاهقة شهدتها أرض المملكة.

ونظرًا لما لشبه الجزيرة العربية من أهمية كبرى جغرافيًّا وسياسيًّا واقتصاديًّا وقبل ذلك روحيًّا في خارطة العالم، فإنّ صُنّاع القرار في وزارة الثقافة مطالبون بوضع إستراتيجية ترتكز على مقومات المجتمع وثراء مكوناته وتعدد طاقاته وهو ما أشرق به ولي العهد الأمير محمد بن سلمان عبر مشروع «رؤية ٢٠٣٠» لاستنهاض قدرات الداخل السعودي وتكريس ثقافة إنسان هذه الأرض جوهرًا لهذا المشروع الفاصل في تاريخ المملكة.. وفي قطاع الثقافة لمسنا البدء بتنفيذ عدة مبادرات من شأنها أن تُعزز ازدهار الثقافة والفنون داخليًّا والوعي بأهميتهما وتوسيع بيئتهما الحافزة وإحداث أثرهما في السلوك الإنساني داخل المجتمع السعودي، وبناء المؤسسات الحكومية وغير الحكومية لرعاية المواهب الشابة وتشجيعها والتدريب واستقطاب الخبرات من داخل المملكة وخارجها، واستحداث البرامج التي تجعل من الثقافة والفنون داعمة للاقتصاد الوطني والتنمية. وكل تلك المبادرات قادرة على إحداث الفعل الثقافي الجاد والأثر الممتد لا لإظهار ردّة الفعل القاصرة التي اتسم بها سابقًا عملنا الثقافي وحوارنا في الخارج.

وإذا كان لخادم الحرمين الشريفين الملك سلمان السبق في أن يكون أول «سفير ثقافي» -أمير الرياض ومبعوث إخوته الملوك- عندما قدَّم للعالم أول مرة معرض «الرياض بين الأمس واليوم» عام ١٩٨٥م؛ فسيكون لوزارة الثقافة ريادة في أن تجعل اسم «السفير الثقافي» أُنموذجًا عند تقديم ثقافتنا بلسانها الأول، لسان الوحي المقدس والخالد عربيًّا، أو بلغات إنسانية للمقاربات والتبادل والمثاقفة، وكذا تقديم أرضها المهد لأمم غابرة، متسيدة المشهد بصوت سعودي - عربي خارجيًّا. وتعي الوزارة ما تضطلع به المملكة في الهم المشترك حيال الهوية العربية والإسلامية بكامل حمولتها، وما تمتثل له من قيم عُليا تدعوها للدفاع عن ثقافة تلك الهوية في ذهنية الآخر المتقدم بتصدير الصورة ونشرها عالميًّا؛ لذا تنعقد مسؤولية إعادة تصويب تلك الذهنية وتلك النظرة على الوزارة والنهوض بالشأن الثقافي خارجيًّا من خلال إعادة النظر في أوجه التمثيل الثقافي الدولي، بدايةً بإنشاء المثليات المعنية بالثقافة واختيار الشخصيات الفاعلة والمرموقة في الأوساط الثقافية للعمل في تلك المثليات.

ولا يخفى على أحد أنّ التمثيل ثقافيًّا في السابق كان يقوم على أسماء محددة وغير مجدية عند الآخر، ولا تملك الحضور المؤثر



حين مُكنت من المحافل الدولية لتُقدِّم اجتهاد المقلّ، بينما العمل اليوم يتطلب أكثر احترافية مع الآخر ومؤسساته المتطورة والمحركة لأوجه الثقافة والفنون، وهذا ما يجب أن يكون نصب العين والرؤية لدى الوزارة عند تأسيس مراكز ثقافية في مدن عالمية، كباريس ونيويورك ولندن وروما، وكذلك في القاهرة وبيروت والرباط. إذن فبناء المراكز الدولية أساس جوهري لتفعيل دور الوزارة في المحافل العالمية وتنويع الملتقيات مع الآخر، فهذا المحور مهم داخل المجتمعات الأخرى ومحرك فاعل للعملية الدبلوماسية في الأوساط الدولية.. فلنا أن نتصور الأثر البالغ لحركة تلك المراكز عند إنشائها وتحديد آلية عملها وإقرار خططها وميزانيتها السنوية المخصصة فقط لنشر الثقافة والفنون، تلك الخطط والميزانيات التي افتقرت إليها منذ سنوات طويلة ممثليات المملكة في الخارج.

وإذا شرعنا في محاكمة المراحل السابقة -ليس جلدًا للذات بل لتصحيح المسار- لوجدنا الكثير من السلبيات في المشاركات الخارجية التي لم تُقدم كتابًا واحدًا يُضاهي تجربة عالمية أو مبدعًا سعوديًّا يُحتفى به في البلد الذي يستضيف المشاركة السعودية أو يستضيف جهة التمثيل الدبلوماسي التي ارتبطت بها الثقافة اسمًا فقط ولعقود طويلة من الزمن، وهذا يعود في المقام الأول وبشكل مباشر للأشخاص المعنيين حينها بإدارة المشهد الثقافي السعودي وتصديره ونشر نتاجه. وعن هذه الفئة تحديدًا لا ننكر منها أشخاصًا لهم التقدير لما قاموا به كبعض السفراء والملحقين الثقافيين، رغم أنّ الأعمال كانت دون المستوى وباجتهادات شخصية مع انعدام ميزانيات داعمة، في حين العمل الثقافي في الخارج له معاييره


من فعاليات الأيام الثقافية السعودية بباريس

الصارمة لتحقيق النجاح والأثر؛ لذلك على وزارة الثقافة أن تنظر لهذه المسألة بعين الاعتبار عند وضع الخطط والبرامج الدولية، إضافة إلى ملاحظة اختلاف الثقافات، فتعاطي الجمهور الآخر مع نتاجنا الإبداعي وتقبُّله يختلف عن قبيله العربي، وهو ما يستدعي معه اختيار المشاركات النوعية والقادرة على محاكاة المتلقي في بلدان أوربية أو غيرها. كما أنّ الوصول للمثقف العربي المُنجِز والفاعل واستقطابه هو الهدف الأهم من تكرار أسماء فرضتها ظروف معينة لم تعد قائمة لا من حيث إمكانياتنا ولا من حيث التطلعات.

ومن جانب آخر لا بدّ من معالجة نوعية الخطاب ومستواه وتحريره من سلطة الأمس؛ فلا يُمكن أن تُقيم جدلًا مؤثرًا وتفاعلًا حقيقيًّا عند الآخر ما لم يوجد المثقف السعودي القادر على التأثير والتصدي ثقافيًّا لأيّ مساس بقِيَمِهِ خارجيًّا وفي دوائر معروفة وأدبيات مختلفة، فإن كانت بعض النخبة الأجنبية -على سبيل المثال- تُسمعنا أنّها تفهم قيمنا وآداب مكوننا الثقافي وتُخرجها من مغالطات كثيرة؛ إلّا أنّ هذا القول لا يتحرك داخل مجتمعاتها نظرًا لقصورٍ في تبنِّي آراء تلك النخب وعدم نشرها وَفْق مشروع ثقافي جادّ.

ونظرًا لمكانة دول بعينها في المشهد العالمي كفرنسا وما تملكه من فضاءات وتحتضنه من ثقافات عديدة؛ فإنّ حضور وزارة الثقافة عبر مركز ثقافي عالمي في باريس مثلًا لهو تمثيل عالمي المشهد لِمَا ستطلُّ عليه من نوافذ دولية.. وانطلاقًا من كل ذلك وعملًا بمبادرات المنعطف المهمّ في تاريخ المملكة برؤيتها الفتيَّة ٢٠٣٠، علينا الرهان على مقاربة الإنسان العربي بمكوناته الثقافية، ولا يتأتّى ذلك إلّا بمشروع رائد يرى شبه الجزيرة العربية أرضًا بكرًا لا بدّ من حفرها معرفيًّا وثقافيًّا تحت طبقات تاريخها لإنماء الفهم المتبادل، فتطرح الوزارة آلية مثالية لعولمة ثقافة شبه الجزيرة العربية من دولتها العصرية «المملكة العربية السعودية» وإحياء الدراسات الأنثروبولوجية لأرضها، كما يُمكنها نقل العمل الثقافي السعودي للعالمية عبر المراكز الثقافية بإنشاء برامج تَتبَّعُ رحلة الفكر العربي، وتعقد ملتقيات «مثقفو شرق وغرب»، مع دعم فنون الصورة والحركة، ودفع حركة النشر والإصدارات والترجمة إلى آفاق عالمية تتجاوز كل تجربة قائمة.

إذًا، عملُ وزارة الثقافة اليوم ورسمُ إستراتيجياتها وَفْق رؤية ٢٠٣٠، وهي تملك كل هذا الإرث من أرض الوطن، يعني أنّ الرهان ليس رهانًا على ما هو سياسي واقتصادي واجتماعي أو رهانًا على التقارب بالحوار والمثاقفة وحسب؛ بل هو ما يزيد على كل ذلك عبر الأثر البالغ في حياة المجتمع بوصف الثقافة هي الموروث الخالد على امتداد تاريخ البشرية.

قراءة في «مفهوم الثقافة والمثقفين»

سليمان الضحيان أكاديمي وكاتب سعودي

مصطلح «الثقافة» من المصطلحات الإشكالية في الفكر العربي، فالمصطلح في أصل نشأته كان فرنسيًّا، إذ تطورت دلالة الكلمة في اللغة الفرنسية من الدلالة على معنى العناية بالحقل والماشية إلى الدلالة على فلاحة الأرض، وبداية من القرن الثامن عشر بدأت تكسب شيئًا من معناها الحديث في اللغة الفرنسية نفسها، حيث بدأ التعبير بها مقرونة بمضاف يدل على معناها الجديد، كـ«ثقافة الفنون»، و«ثقافة الآداب»، و«ثقافة العلوم»، وفي نهاية ذلك القرن تحررت من المضاف، وأصبح مصطلح «الثقافة» وحده له مدلول خاص. وربما كان تعريف عالم الأنثروبولوجيا البريطاني إدوارد تايلور (ت: ١٩١٧م) أول تحديد دقيق لمفهوم الثقافة، وهو الثقافة: «هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بصفته عضوًا في جماعة».



جادة سوق عكاظ

هذا التحديد لـ«الثقافة» يفهم منه ثلاثة أمور؛ الأول: أن الثقافة هي تعادل كل حياة الإنسان الاجتماعية، فحيث يكون الإنسان تكون له ثقافة، أي أن الإنسان مهما كان معتقده، وعرقه، ولغته لا يعيش من دون ثقافة. والأمر الثاني: أنها مكتسبة من الواقع الذي يعيش فيه الإنسان، وليست وراثية بيولوجية، فالمجتمع هو الذي يحدد البصمة الثقافية لأفراده. الأمر الثالث: أنها ذات بعد جماعي، وليست حالة فردية، فكل مظاهر الثقافة من لغة، وأدب، ومعارف، وعادات، وتقاليد، وفن، هي نشاط اجتماعي يستلزم وجود جماعة بشرية.

ومن هذه المقدمة نجد أن مصطلح «الثقافة» مصطلح طارئ على فكرنا العربي اليوم، ولم يوجد مقابل له في حضارتنا، وإن وجدت كلمة «ثقافة» في القاموس اللغوي العربي، فإن لها دلالة مغايرة لمدلولها المتعارف عليه اليوم، فـ«ثقف» كما في «لسان العرب»: «ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفًا وثِقافًا وثُقُوفةً: حَذَقَه...، وثَقِيفٌ لَقِيف بَيِّنُ الثَّقافةِ واللَّقافة، ورَجُلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ إِذَا كَانَ ضابِطًا لِمَا يَحْوِيه قَائِمًا بِهِ. وَيُقَالُ: ثَقِفَ الشيءَ وَهُوَ سُرعةُ التَّعَلُّمِ» فالكلمة في اللغة -كما ترى- تدل على إتقان الشيء، وربما أول من استعملها في سياق الحديث عن الشعر ابن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) في طبقات فحول الشعراء، حيث قال: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان». وهذا الاستعمال منه لم يكسب الكلمة دلالة جديدة، فقد استعملها بالمعنى اللغوي السابق، وهو (إتقان الشيء).

ومحصل القول أنه لم يوجد في تاريخنا مصطلح «المثقف»، فقد وجد (الفيلسوف، والمؤرخ، والأديب، والقاص، والواعظ، والمتكلم، والكاتب) أما هذا المصطلح فهو نتاج الحضارة الغربية -كما سبق بيانه- إذ ولد في سياق تطور تلك الحضارة، وانتقل إلينا عبر الترجمة من لغات تلك الحضارة، ومن هنا تولدت لدينا إشكالية مفهوم هذا المصطلح لدى المتلقي العربي، وما المقابل لهما في الحضارة الإسلامية؟ ولهذا نجد أن كبار المثقفين العرب اختلفوا إلى حد التناقض في تحديد مفهوم هذا المصطلح، فالجابري دعا إلى تبيِئَةِ هذا المصطلح (أي: البحث له عن مفهوم ضمن سياق الحضارة العربية) وخطا خطوة في هذا المجال، وعدَّ كلَّ مَنْ كان يحمل رأيًا مختلفًا، وبشَّر به في مقابل رأي السلطة في الحضارة الإسلامية مثقفًا، وعدَّ من نماذج المثقف في الحضارة الإسلامية الإمام أحمد بن حنبل، وابن رشد.

وفي المقابل يرفض إدوارد سعيد إدخال المثقف الديني في عداد المثقفين، وطرح مقولة «المثقف كائن علماني»، ويبقى الإشكال قائمًا، فهل كل من شَدَا شيئًا من التعليم والثقافة يعَدُّ مثقفًا؟ أو هو من تعمق في المعرفة الثقافية؟ ثم هل يشترط أن يكون مبشرًا بتلك لثقافة؟ ثم ما الثقافة؟ هل هي مقصورة على المنتج الفكري الخالص؟ وهل يدخل فيها المنتج الديني؟ أو هي كل منتج إنساني كما في تعريف إدوارد تايلور؟

وتظل هذه الأسئلة وغيرها من دون إجابة محددة؛ وذلك لضبابية هذا المصطلح، وذلك لنشوئه في سياق حضارة مغايرة، والمصطلح يتحدد مفهومه من خلال البيئة التي نشأ وتطور فيها. ومع استقرار مفهوم «الثقافة» في الفكر الغربي فقد ظلَّ مصطلح «المثقف» محل خلاف، فمن الذي يستحق لقب المثقف؟ وأشهر تحديد لذلك رؤيتا أنطونيو غرامشي، وجوليان بندا اللتان أوردهما إدوار سعيد في كتابه «صور المثقف»، فغرامشي يرى أن كل الناس مثقفون، ولكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفة المثقفين في المجتمع، ولهذا قسَّمهم إلى «مثقفين تقليديين»، وهم من يقومون بعملية التثقيف أو التفكير نفسه بصورة تقليدية يومًا بعد يوم وعامًا بعد عام وجيلًا بعد جيل، كالمعلمين ورجال الدين، و«مثقفين عضويين»، وهم من يقومون بوظيفة التبشير والتنوير والخلق والتجديد، وحمل رسالة تأدية ذلك في مجتمعاتهم، وتحمل تبعات ذلك.

وأما جوليان يندا فيرى أن المثقفين طبقة صغيرة تتميز بالموهبة الاستثنائية والحس الأخلاقي، وهم من يشكلون ضمير البشرية، وهم بالغو الندرة نظرًا لما ينادون به ويدافعون عنه من قضايا الحقِّ والعدل.

وهاتان الرؤيتان في تحديد من هو «المثقف» تنطلقان من الوظيفة التي يقوم بها المثقف، فالمحدد هنا ليس المعرفة بل الوظيفة التي يمارسها صاحب المعرفة، وإن كان لنا أن نصوغ ذلك بأسلوب آخر فإننا نقول: إن كل من كان له اطلاع واهتمام بأي جانب من جوانب ثقافة المجتمع من دين، وعادات، وتقاليد، وفنون، وغيرها من جوانب الثقافة فهو مثقف، ثم إن المثقفين بذلك نوعان، «مثقف مجمَّد»، و«مثقف مجنَّد»، فالمثقف المجمَّد يحمل ثقافة مجمَّدة قاصرة لازمة على ذاته وغير متعدية لغيره، والمثقف المجنَّد يحمل ثقافة مجندة متعدية إلى غيره، فهو صاحب رسالة ثقافية يسعى لتمكينها في مجتمعه. وفئة المثقفين المجمَّدين هم الأكثر في كل المجتمعات الإنسانية اليوم وعلى مدى التاريخ؛ لأن الثقافة المجنَّدة (بالنون) ذات تبعات وتكاليف ليس باستطاعة الكثيرين تحملها.

دور سعودي ثقافي جديد

محمد الرميحي كاتب وأكاديمي كويتي

ما قبل المقدمة: بدعوة من مجلة الفيصل لكتابة بعض الأفكار حول الثقافة ودورها في المجتمع السعودي، أشير إلى أن الاهتمام بموضوع الثقافة قد بدأ يظهر على السطح، وكان موجودًا ومتفاعلا ولكن ليس ذا أولوية، والاهتمام به على المستوى العامّ لم يكن على قمة الأجندة، وقد بدأت الآن تظهر تباشير هذا الاهتمام. منذ البدء فإن الجهود المبذولة في الإنتاج الثقافي الرسمي، والأكثر الأهلي، في السعودية، هو جهد حقيقي وفاعل وجذري، وقد ساهم مع الجهد الثقافي العربي، في تمهيد درب التطور في فضائنا العربي. وأحسب أن العودة إلى موضوعه اليوم، كما تفعل مجلة الفيصل، يعني أن هناك رغبة موضوعية لإعادة زيارة لهذا الملف، من أجل تطويره وتحسين نتاجه، ولفت النظر إلى أهميته في التنمية.



الفنان عبدالله إدريس في معرض له

لعل ما يتوافر في المملكة اليوم من رأس مال بشري وإمكانيات مادية والأهم إرادة سياسية، يهيأ لها أن تقود في الجهد الثقافي العربي. من الخطأ العلمي أن نقول: إن مجتمعًا ما، أيًّا كانت تركيبته هو (دون جهد ثقافي) ذلك بالمطلق خطأ، فالثقافة بشكل عام والتنويرية على وجه الخصوص، واكبت الدولة السعودية الثالثة (منذ الملك عبدالعزيز) وهي اليوم تواجه بعملية إحياء فيما يمكن أن يسمى (الدولة السعودية الرابعة) عهد الملك سلمان، الذي قرَّر عن وعي وتصميم دخول المملكة في مجال التنمية الشاملة، فقرَّر أولًا نقل (الولاية) إلى الجيل الرابع في الأسرة (الأمير محمد بن سلمان) ومن ثم تدفقت الإصلاحات التي هي اليوم في حالة صيرورة مرحب بها.

المقدمة

مفهوم «الثقافة» و«المثقف» الذي يصاحبها هما مفهومان غامضان، وبخاصة لغير المتخصص، ولذلك أكاديميًّا للثقافة عدد من التعريفات التي لو استعرضها الكاتب لزاد الغموض غموضًا، ولكني سوف أتجه إلى تفسير هذين المفهومين، كما تراكم لديَّ من خبرة متواضعة، سواء في الكتابة أو التدريس. حتى أفعل ذلك يجب تخليص المفهومين من (الفهم العام والسطحي) فالأخير يذهب إلى أن الثقافة بالفهم الشعبي هي حصيلة معرفية غاية في العمق، وبالتالي فإن المثقف لا بد أن يكون حاصلًا على معرفة وبجانبها موقف إنساني إيجابي. قد يكون ما سبق جزءًا من التعريف، إلا أن التعريف الأكثر قربًا من الأرض إن صح التعبير، هو أن الثقافة هي المنتج الكلي الاجتماعي لدى مجموعة من البشر (شعب) في وقت زمني يحسب بالعقود وربما في بعض الأوقات بأقل منها. إذًا كل ما حولنا ثقافة، بالمعنى العام للكلمة وكل من يشارك في الشأن العام أو الحياة هو (مثقف) بشكل من الأشكال. عادة أوصِّف (الثقافة) لطلابي من أجل التبسيط بأنها (ذلك الحاجز غير المرئي حولنا) من أجل التفسير الأكثر وضوحًا، فإني أذكِّرهم بحادث يقع لكثيرين منا، وهو أن الشخص في مكان التسوق قد تعجبه بضاعة ما، خلف زجاج مصقول لا يُرَى، فيقترب المتسوق للنظر، فيصدم رأسه بالزجاج المصقول! أو قد يجتاز شخص ما باب حجرة يؤدي إلى شرفة، فيصدم بزجاج مصقول للباب الزجاجي! تلك هي الثقافة، أي أنها ذلك الحاجز غير المرئي الذي (يمنعنا من فعل شيء) أو بالمقابل يدفعنا لفعل شيء، من أجل التكيف مع المجتمع. لذلك تجد على سبيل المثال لا الحصر أن فتاة متدثرة ببرقع في مجتمعها، عندما تسافر إلى مجتمع آخر، فإنها تلبس ملابس مختلفة (كالبنطال والقميص) ما يمنعها من لبس ذلك في

الثقافة سلطة، ربما غير مرئية وربما غير واضحة، ولكنها سلطة تساعد أو تعوق المجتمع، تردع الأفراد والجماعات، أو تزودهم بطاقة إيجابية

مجتمعها (البيئة المحيطة) التي لها أعراف وعادات وتقاليد معينة، فالثقافة إذا هي (شيء متغير) وتدخل في تغيره عناصر عديدة، منها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والبيئي، وتغير حاجات الإنسان. ليس هناك ثقافة (جامدة) وفي العصر الذي نعيش فيه، إن سرعة التغيير أصبحت أكبر من العصور السابقة، بسبب عاملين الأول سرعة وسائل المواصلات، وسرعة وسائل الاتصال الحديثة (التقنية) التي تقدم طرائق وأدوات جديدة تتفوق على ما استقر لدينا من (عادات وتقاليد)!

الثقافة سلطة، ربما غير مرئية وربما غير واضحة، ولكنها سلطة تساعد أو تعوق المجتمع، تردع الأفراد والجماعات، أو تزودهم بطاقة إيجابية، كما أنها كمفهوم قد تطورت من مفهوم غامض يخلط الثقافي بالحضاري، إلى أن أبرزها إدوارد تيلور في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، أعطى لفظةَ (الثقافة) معنًى أنثروبولوجيًّا سيطر عليها وحمَّلَها دلالاته، فهي عنده «ذلك الكل الذي يشمل العقائد والقانون والعُرف والفن والأخلاق، وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان» وتطورت الفكرة لدى البعض، وبخاصة لدى المفكرين الألمان لجعل المفهوم يتعلق فقط بالعلوم الإنسانية، أما المدرسة الإنغلوسكسونية، فقد نظروا إلى المفهوم من زاوية تطبيقاته العملية، أي القيمة العملية للثقافة، وهي «محاولة للوصول إلى الكمال الشامل عن طريق العلم». أما الفكر العربي الحديث فقد انتقلت إليه مفاهيم الحضارة والثقافة والمدنية عن طريق الترجمة في بداية عصر النهضة العربية، أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت الترجمات متداخلة، استخدمها بعض الكتاب والمفكرين استخدامًا ملتبسًا، فقد ترجمت حضارة وترجمت ثقافة في المصطلحين الأولين، بتداخل شديد، هذا الالتباس ناشئ دلالة عن عدم وجود مرادف دقيق لما يعنيه المصطلح في اللغة الغربية، ولأنه نابع من بيئة أخرى، حملت منه عدم الوضوح، وفي مرحلة لاحقة أصبح الثقافة والمثقف يدلان على وجوب تلاقح جذور معرفية ومبادئ إنسانية عامة.

الدعوة إلى إعادة الاعتبار لأهمية الثقافة في عملية النهضة، والدعوة إلى إدراك أهمية العامل الثقافي في بناء الأوطان تطرق إليه

العديد من الكُتاب العرب، لقد نشأ التجاهل المثير للمسألة الثقافية نتيجة تغلب الوعي السياسي والاقتصادي، واستبداده بالفكر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين تحت وطأة الخطاب الأيديولوجي الثقيل، ومعه تراجع الدور المعرفي والتنويري إلى آخر سلَّم الأولويات.

الثقافة في المملكة العربية السعودية اليوم

أي المنتج الكلي للجهد الإنساني (الفكري والإبداعي) مشاهد ومعترف به في المملكة، وفي دراسة للكاتب حول «دور مجتمع المعرفة في دول الخليج» نجد أن المنتج الكلي للبحوث المنشورة في دول مجلس التعاون تساوي العدد المنتج في كل من تركيا وأيضًا إيران (مع اختلاف كبير في عدد السكان) وتحوز المملكة العربية السعودية على ٦٥٪ من ذلك المجموع، كما يؤكد الكاتب السعودي سعيد السريحي، أن «ما يحدث في السعودية اليوم ضرب من الانقلاب على أيديولوجيا أسس لها تيار ما يعرف بالصحوة... حد من قدرتها على ردم الفجوة الحضارية...». في تقديري، أن تيار التحديث في المملكة لم ينقطع منذ أن وضع أساس المملكة الحديثة، فقد كانت الجذوة مشتعلة هناك، في بعض الأوقات يقل توهجها، لأسباب سياسية وفي بعض الأوقات يزداد هذا التوهج، واليوم فإن التراكم الكمي الذي تحقق منذ عقود خمسة على الأقل، في التعليم والبحث العلمي والابتعاث ودور المرأة السعودية، يتحول هذا التراكم الكمي إلى كيفي بامتياز، ودليلنا هو الإصلاحات المتعاقبة التي تمت في السنوات الأخيرة، الاقتصادية والاجتماعية والترفيهية (الثقافية) لقد قدمت المملكة في هذه المسيرة كُتَّابًا كبارًا: (غازي القصيبي مثالًا) وشعراء كبارًا (خالد الفيصل مثالًا)، وفنانين في النحت والرسم والمسرح أصبح لهم (ولها) بصمة عربية بل عالمية. إلا أن الاعتراف بذلك من قبل الآخرين سوف يبقى مترددًا ومشوبًا بموقف مسبق من (النمذجة السلبية) لا تقف عند المملكة العربية السعودية، بل أيضًا دول الخليج (النفطية) يشوب ذلك الموقف خليط من الجهل والتجهيل والشعور الزائف بالتفوق.

ما العمل؟!

عندي، أن الثقافة هي قاطرة التنمية والاهتمام بها له أولوية قصوى في أي مشروع تنموي، وتزخر المملكة بمعطى ثقافي كبير، فهي لا تستمد ثروتها من باطن الأرض فقط، كبقية الدول الريعية في الخليج، وإنما لها ثروة ضخمة فوق الأرض، وهي وجود الحرمين الشريفين، اللذين يتوجب أن ينظر إلى وجودهما كمخزون ثقافي هائل، كما أنها مهد للإسلام، بالتالي أرضها في الشمال والجنوب، شهدت ازدهارًا حضاريًّا يتوجب العودة إليه ثقافيًّا وبخاصة من خلال الحفريات والبحوث التاريخية، من جهة أخرى فإن الإنتاج الثقافي بأنواعه المختلفة قد ازدهر في العقود القليلة الأخيرة، إلا أن الثقافة بالمعنى العام لها، حتى تزدهر يتوجب القطع بين (العادات والعبادات) وهو الأمر الذي يخلط معه البعض عمدًا أو جهلًا ما يسمى (الإسلاموفوبيا)؛ لذلك يجب أن يبذل الجهد الفكري في تطوير منظومة فقهية حديثة توائم بين متطلبات العصر والمخزون التاريخي العربي الإسلامي، وهو جهد لا بد من التوجه الجاد إليه من خلال تشجيع البحوث والمناقشات بين المتخصصين، من أجل الخروج الكلي من «مساوئ ما عرف بالصحوة» وهي في نظري منذ زمن طويل يجب توصيفها بـ«الغفلة»!

إن حجم الإخفاق الذي مُنِيَ به مشروع النهضة العربية، في كونه إخفاقًا في السياسة إلى إخفاق في الاقتصاد إلى إخفاق في التنمية، كان سببه الرئيس هو (الإخفاق في الاقتراب من نقد الثقافة) ذلك الإخفاق أنجب شيئًا من الوعي لإعادة قراءة المشهد العربي، وتمخض ذلك عن عدة اجتهادات، ظهرت من تيارات دعوية مختلفة، إلا أن الوعي بأهمية المسألة الثقافية في عملية التنمية (البعض يفضل مفهوم النهضة) يبدأ بنقد جنوح المشروع العربي إلى النظر إلى ذاته وإلى ثقافته بشكل جادّ ونقدي، مع تفكيك علمي لها من ناحية المفهوم والممارسة. لذلك فإن الاهتمام بالثقافة يتوجب أن يكون اهتمام دولة، يقترب منه بشكل علمي، وتقوده مؤسسات واعية لدورها، وهو -أي ذلك الدور- يستخدم أدوات عديدة منها المدرسة والكلية والجامع ووسائل الإعلام ووسائل التواصل الاجتماعي الحديثة، وترقية مستوى النقاش العقلي في المجتمع، وكذلك استخدام الاتفاق العام والخاص في مشروعات البحث والتطوير، وتشجيع الإبداع والابتكار. ولعل الإستراتيجية الكبرى التي أرى اعتمادها في هذا الخصوص تتكون من مسارين «المصالحة والمواءمة» أولًا المصالحة بين «النص والعصر» و«المواءمة بين العادات والعبادات» وهي عملية تحتاج إلى جهد، وإعمال عقل، وتَبَنٍّ من مؤسسات الدولة وإرادة سياسية، ومن هنا فإن الأمل أن تقود الدولة السعودية الرابعة مشروع النهضة الثقافية بكل مكوناته، وتجعله طريقًا للتنمية والاستقرار، وهي عملية ليست هينة، ولكنها مطلوبة، تبدأ بالاعتراف بأهمية الثقافة كقاطرة أساسية للنهضة!

أحوال الثقافة.. وضياع الترجمة في تعدد المؤسسات

سعد البازعي ناقد سعودي

فرغت مؤخرًا من تسجيل حلقات عدة من برنامج حول الترجمة بطلب من هيئة أبو ظبي للإعلام يتركز على قضايا الترجمة بصفة عامة، ويتناول في كل حلقة كتابًا من تلك التي نشرها مشروع «كلمة» الذي أكمل عشر سنوات، نشر خلالها ألف كتاب مترجم بواقع مئة كتاب في العام. ومع أنني رأيت في البرنامج ومشروع كلمة ككل مساهمة عربية وإنسانية فاتحة لجسور الثقافة كما هي الترجمة دائمًا، فقد آلمتني حقيقة أن الاهتمام بالترجمة بوصفها حقل نشاط معرفي وإبداعي لم يلقَ اهتمامًا موازيًا أو كافيًا في المملكة العربية السعودية، كبرى دول الخليج وأغناها بالموارد البشرية قبل المادية ومن أقدمها عناية بالثقافة. والترجمة ليست سوى ميدان من ميادين النشاط الثقافي الذي تبدو ساحاته الآن تائهة بين العديد من المؤسسات والأفراد. لكن لعل الترجمة هي أكثر تلك الميادين ضياعًا في تلك التعددية التي لم تكن مثرية دائمًا.

هي تعددية مثرية أحيانًا كثيرة واستطاعت في المملكة أن تنتج على مدى عدة عقود مشهدًا ثقافيًّا وعطاءً حيًّا ذا تراكمية غنية بالتنوع والعمق، لكن القياس بمشاهد ثقافية عربية بعضها أقل بكثير من ناحية الثراء البشري والموارد المادية يشكل غصة في حلق كل متطلع إلى عطاءات أكبر. ومع أن تأسيس هيئة للثقافة ثم فصل الثقافة عن الإعلام في المشهد السعودي جاء خطوتين واعدتين رأى صاحب القرار أنهما ستفيدان الحياة الثقافية في المملكة فإنه لا توجد حتى الآن مؤشرات كافية إلى أن ذلك الأمل ليس أكثر من كلمات على ورق.

بعض الخطوات التي تبنتها هيئة الثقافة بشرت بالكثير، ولا سيما تعاونها مع الأندية الأدبية وجمعية الثقافة والفنون، لكن ذلك التعاون، كما أفضى لي أحد مسؤولي الأندية، كان مظهريًّا قُصد منه إبراز الهيئة بوصفها راعية للثقافة على طريقة «رتبوا نشاط، أي نشاط، ونحن ندعمكم». لا تخطيط ولا رؤية، أي لا فكر ولا منهج. ثم جاء تبني الهيئة لحفلات غنائية يحييها مطربون من الدرجة الثالثة صادمًا لكثيرين، أنا أحدهم. تداخل عمل هيئة الثقافة بعمل رصيفتها هيئة الترفيه. أما وزارة الثقافة فبدت تائهة لا تدري أين تضع قدميها في مشهد ضخم ليس أكثر مسؤوليها عارفًا به ناهيك عن القدرة على التأثير فيه تأثيرًا فاعلًا. جاء تنظيم الوزارة ندوتين، حسب علمي، إحداهما حول الأدب السعودي والأخرى حول الترجمة (تفضلت الوزارة بدعوتي مشكورة للأخيرة) ليعد بنشاط قادم ربما تجاوزت به الوزارة حيرتها وصغر سنها لتكون أكثر فاعلية في مشهد عريق ونابض بالحياة.

لم أرد من هذا التقييم أن يكون قاتمًا، لكن واجب المصارحة والحرص على رؤية مؤسسات الثقافة وهي تمارس عملها على نحو يليق بالاسم الذي انتدبت للعناية به كان الدافع إلى ذلك. ولعل أول ما تحتاجه هذه المؤسسات هو أن تنسق فيما بينها لتتحدد الهويات والمهام؛ لأن الوضع الحالي من تداخل السلطات والمناشط ليس في مصلحة لا المؤسسات ولا الثقافة ولا مما سينعكس على سمعة المملكة ومكانتها في المشهد الثقافي العربي، وإن أدى إلى شيء فسيعرقل مشهدًا حيًّا وقادرًا في جوهره على الاستمرار من دون تلك المؤسسات، لكن عمل المؤسسات من شأنه دعم العمل وتنظيمه وتشكيل انطلاقات أكبر له، وهو ما نتمناه جميعًا.

أسئلة التحديات..
نحو ثقافة عربية فاعلة

هيثم الحاج علي ناقد مصري - رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب

للثقافة العربية وجودها العضوي المعتمد على تراكمات تاريخية وجغرافية بما يجعل هذا الوجود هو المرتكز الأساسي لتكوين الهوية العربية، وهي الهوية التي يمكن التعويل عليها إن صح اكتمال رؤيتها في وقوف هذا الوطن الكبير أمام العواصف التي تواجهه من آنٍ إلى آخر؛ أما التراكمات التاريخية فلا تقف حدودها عند العصر الجاهلي فقط بل تمتد إلى كل العصور التي شهدت فيها هذه الثقافة تطورًا ما من إسلامي وأموي وعباسي وأندلسي... إلخ.

وأما التراكم الجغرافي فيعتمد على عنصر الجغرافيا الثقافية، وهو ما يتحقق في تجاور بل تواشج الثقافات الإقليمية بصورة يمكنها أن تصنع خريطة ممتدة على مدار البلاد العربية، يمكنها أن تمتد إلى بعض البلدان خارجها، وتستفيد في الوقت ذاته من التجاور مع ثقافات إقليمية ليس لها طابع التراكم التاريخي المشار إليه، وهو الأمر الذي أشار إليه طه حسين في كتابه المهم «مستقبل الثقافة في مصر»، حين تحدث عن الدوائر والمحيطات الحضارية التي تنتمي مصر إليها وعدَّدَها بالدوائر العربية والإسلامية والإفريقية والمتوسطية، مشيرًا إلى الطابع التراكمي المتداخل في تكوين الهوية الثقافية، والأثر الإيجابي الظاهر والخفي في هذا التكوين.

من هنا تأتي الخصوصية الواضحة للثقافة العربية عمومًا من حيث هي واقعة في مركز جغرافي متوسط على مستوى العالم، ومن حيث أثرها المتوسط بين الحضارات الموغلة في القدم كالحضارة الفرعونية واليونانية وحضارات الغرب الحديثة، ومن حيث هي قادرة على امتصاص كل عناصرها وإعادة إنتاجها على الرغم من إبقائها على استقلالية العناصر الرافدة.

ومن هنا أيضًا يمكن النظر إلى الثقافة في المملكة العربية السعودية بوصفها إحدى المرتكزات المهمة في مجال بناء هذه الخريطة، مثلها مثل كل الثقافات الإقليمية في كل البلدان العربية، وإن بدت إحداها في حقبة أشد تأثيرًا من قريناتها في حِقَب أخرى، وهو ما يجعلها واحدة من أهم روافد صناعة الهوية العربية في المستقبل متجاورة مع قريناتها شريطة أن تقوم بالتعامل مع العوامل التي يمكنها أن تؤثر بالسلب وتثقل من حركتها نحو مستقبل أكثر رحابة وانطلاقًا، وهي العوامل التي يمكنها أن تكون مكررة في النماذج العربية جميعها وإن اختلفت الدرجات، وإن اختفى بعضها وظهر البعض الآخر، وهي الأمور التي يمكن تقسيمها إلى عدد من الأقسام منها:

تحديات الهوية

تعد الهوية الثقافية العامل الأول في تحديد كيفية رؤيتنا لأنفسنا، وهي العامل الأهم المتحكم في ثبات الوضعية الثقافية أو تطويرها وتغييرها، ويعد الارتباط بالماضي بوصفه النموذج والدليل واحدًا من مقومات الثقافة الشرقية عمومًا وهو الأمر الذي يظهر في البلدان العربية عمومًا من خلال فكرة التقاليد والإعلاء منها حتى إن كانت هذه التقاليد لا تتماشى والتطورات التي تمر بها المجتمعات، وهو الأمر الذي يجعل أي محاولات للتطوير - ربما يمكننا

أن نتوسع في الحكم فنقول - على أية مستويات وفي أية مجالات حتى العلمي منها تواجه بعواصف رافضة ربما تتحول إلى الرفض العنيف في بعض الأحيان، وربما كانت دعوات تعليم المرأة، ودخولها الجامعة في منتصف القرن العشرين في مصر خير مثال على ذلك، على الرغم مما بدا بعد ذلك من أدوار حقيقية قامت بها المرأة في مجتمعاتها.

إن العلاقة الوثيقة مع الماضي ربما تتحكم كثيرًا في وعينا بذواتنا، ما يتطلب الخروج المحسوب منها بما لا يشكل خطرًا على هويتنا الخاصة والثقافية، وهو الأمر الذي يستدعي معرفة مواضع أقدامنا في السير، كما يستوجب معرفة مواضعنا على خريطة الحضارات العالمية ومدى تأثيرنا فيها وأثرنا المرجو منها، وبما يفتح المجال لمناقشة علاقتنا بلغتنا كواحدة من إشكاليات هذا المجال، وبخاصة مع وضعية متلقي العلوم والمعارف التي اتخذناها في العصر الحديث.

تحدي التنوع والتعدد

على اتساع الوطن العربي واتساع أقاليمه تظهر خريطة التنوع العربية واحدة من أهم روافد الثقافة التي يبدو التعامل معها في بعض الأحيان تعاونًا قاصرًا باعتبار أن المجتمع يتكون من متن مركزي وهامش تابع له، وهو الأمر الذي يقابله الهامش باعتبار نفسه مركزًا ومتنًا مستقلين وأن بقية الأجزاء هوامش منفصلة. هذا التعامل على وجه التحديد يؤدي إلى تفتيت الهوية القومية الواحدة وعزل كثير من أجزائها.

وكل ذلك يوجب التعامل بحساسية مع الفارق بين فكرة التنوع الثقافي؛ بمعنى أن تكون الأقاليم الثقافية محتفظة بهويتها الخاصة لكن مع الوعي بانضوائها تحت مظلة هوية قومية واحدة، على عكس التعدد الموحي باستقلال كل هوية ثقافية استقلالًا كاملًا عن المظلة القومية أو عن الثقافات الإقليمية الأخرى. لكن التحدي الأهم في هذا المجال هو تفعيل منطق الشراكة المجتمعية بين هذه المراكز بوصفها أعضاء في مجتمع متكامل وهو ما يكون من شأنه تقوية الروابط بين الأجزاء التي بدأت في التعامل مع نفسها بوصفها عناصر شبه مستقلة، وكذا تقوية الروابط بينها وبين مظلة الهوية القومية في العموم، غير أن ذلك يستدعي تحديًا أكبر وهو العمل على تقليص

الثقافة في السعودية واحدة من أهم روافد صناعة الهوية العربية في المستقبل متجاورة مع قريناتها، شريطة أن تقوم بالتعامل مع العوامل التي يمكنها أن تؤثر بالسلب وتثقل من حركتها نحو مستقبل أكثر رحابة وانطلاقًا، وهي العوامل التي يمكنها أن تكون مكررة في النماذج العربية جميعها وإن اختلفت الدرجات

الفروق التنموية بين هذه الأجزاء كلها، ليصبح المجتمع كاملًا في تنوعه إضافة إلى فكرة الوطن وهويته، وهو الأمر الذي يشكل تحديًا كبيرًا لا يواجه فقط ثقافتنا العربية بل يبدو أنه التحدي الذي يواجه كثيرًا من القوى الاقتصادية الكبرى مثل الصين.

على سبيل الختام

تمر مجتمعاتنا العربية في هذه المرحلة التاريخية بمحور مفصلي يوجب عليها التوقف مليًّا عند رؤيتها لنفسها ووجودها وعلاقتها بماضيها ومن ثم رؤيتها لمستقبلها، وهو الأمر الذي يتحكم في مقدار التطور الذي يجب أن تبتغيه هذه المجتمعات من حركات إصلاحها الواجبة هنا والآن لمواجهة ما يطرأ لحظيًّا من تحديات يفرضها واقع التغيرات العالمي.

وإذا كانت الحكومات قد بدأت السير في هذا الطريق في عدد من هذه البلدان مثل المملكة العربية السعودية ومصر والمغرب، بهدف بدء هذا الطريق الهادف للتطوير، فإن ما يبدو على قدر كبير من الأهمية هو وجوب إحداث توافق بين الرؤى الحكومية والرؤى الشعبية والمجتمعية حول خطط التغيير هذه، وهو ما يجب أن يتم عن طريق اقتناع الشعوب بوجود مصلحة لها تتحقق في هذه الأطوار التغييرية، وربما يكون الربط بين الثقافة والتنمية الاقتصادية هو العامل الأكثر تأثيرًا في هذا المجال، غير أنه لا بد لنا من الإشارة إلى أن هناك مجهودًا كبيرًا يجب بذله في مجال جذب المجتمعات إلى فكرة التغيير بوصفها حتمية تاريخية يجب مسايرتها في تلك اللحظات الفارقة.

الثقافة والتنمية في الوطن العربي..
المعوّقات والتصحيحات

محمد شوقي الزين كاتب جزائري

نطرح بعض الأسئلة التي نجعل منها مصابيح منيرة للتدليل أكثر منها قوالب استفهامية تنتظر الجواب: هل ساهمت الثقافة في تشكيل صورة عن الواقع الذي نحياه؟ ما هي المجالات التي تنخرط فيها وتستعمل فيها أداة «العناية» من أجل سؤال «التنمية»؟ هل المجالات التي تنخرط فيها، التي نُلخِّصها في الاقتصاد والاجتماع والإدارة من دون أن نحصرها في ذلك، كفيلة بأن تضمن مجموعة من البديهيات مثل التكوين وتكافؤ الفرص التي من شأنها أن تجعل التنمية أمرًا منجزًا وليس مجرَّد أمنية مأمولة؟ يمكن استبعاد حساسيتين تُجاه مشكل التنمية في الوطن العربي:



من مسرحيات سوق عكاظ

١- الحساسية التشاؤمية التي ترى النصف الفارغ من الكأس، وتنعت الواقع بنعوت التأزُّم والركود والفشل.

٢- الحساسية التفاؤلية التي ترى النصف المملوء من الكأس وتحجب الواقع بما ينبري فيه من نقائص ومعوّقات.

ليس الغرض أيضًا الجمع بين الحساسيتين في كلمة- حقيبة ونقول «تشاؤل»، بالجمع بين التشاؤم والتفاؤل كما يريد البعض. مشكل المقاربات الخاصة بالتنمية في الوطن العربي أنها ذات نبرة وعظية وجُنَّة أخلاقية ونفسية، لا ترى الواقع كما هو ولا تحاول قراءته وفهمه للوصول إلى لوحة جامعة حول بنيته وطريقة اشتغاله وانتظامه.

لا يمكن بالتالي حجب «ما هو كائن» بـ«ما ينبغي أن يكون». لا بدَّ من عتبات وألوان. وما هو كائن، هو كل المعطيات المتوافرة أمام أعيننا، من نهوض ملموس في العديد من المجالات بمعيَّة سياسات اقتصادية وتربوية وبمساعدة التكنولوجيات الحديثة؛ لكن النقائص البادية على جبين هذا الواقع هي هشاشة التكوين والتفاوت الاجتماعي بما يتسبَّب فيه من بطالة وضعف في الدخل الفردي. التصحيح الذي تُدرجه الثقافة هو أن الموارد موجودة، الطبيعية منها والبشرية، لكن تفتقر إلى العامل التكويني في تنظيمها وحُسن استعمالها. ما نقصده بالعامل التكويني هو إتقان استعمال الملكات والقُدرات للاضطلاع بصناعةٍ ما، سواء كانت يدوية أم ذهنية. المشكل الأساس في سؤال التنمية في الوطن العربي، هو أن الكفاءات لا تأخذ الوقت الكافي في تقليم مواهبها وتحسينها بالتكوين المتواصل؛ فهي على عجالة من أمرها، تستبق النتيجة بأن تضطرب في السيرورة، فتختزل الطريق للوصول إلى الغرض بكل الوسائل، بما في ذلك الغش والفساد (مثلًا: شراء الشهادات الكفيلة بدخول سوق العمل أدَّى إلى ضعف في التحصيل). غير أن بنيان الاقتصاد والاجتماع والإدارة لا يسلم بهذه العجالة في اختزال الطريق والضَّجر من التكوين الصارم والطويل الذي يُهيِّئ الإنسان الكُفء.

تتطلب التنمية مسارًا طبيعيًّا لكي تؤتي ثمارها. فكما لا يمكن أن ننتظر من بذرة أن تينع نبتة ثم شجرة بين عشية وضحاها، لا يمكن في كل تنمية حضارية اختزال الطرق وتعجيل المجرى الطبيعي للأمور. هذا هو المعوّق الأساس للتنمية في الوطن العربي. الكثير من المجالات «تتعثَّر» لأنها لم «تعثُر» على المواهب المتكوّنة وفق البرامج الموضوعة التي تقتضي المتابعة والسَّهَر على سلامة التكوين. المعوّق الآخر للتنمية في الوطن العربي الذي يضرب بجذوره في تمثُّل الفرد العربي لذاته ولتاريخه، هو مجموع الثنائيات التي تركَّبت بشكل تراتبي وترسَّخت في اللاشعور الجمعي، ونُلخِّصها فيما يلي:

من مهام الثقافة أن تضطلع بنوعٍ من «إيكُولُوجْيا» الشرط العقلي والاجتماعي للفرد العربي وتدور حول فكرة أساسية هي «المتنفَّس»؛ لأن البيئة الذهنية والاجتماعية بلا تَهْوية وتجديد، بلا تغيُّر وتفاعل تختنق، وتذبل فيها الإرادات وتقفر المبادرات، ولا تُحقِّق التنمية بالتالي وعدها المنشود

أسبقية الشيخ على الشاب: فهي مبنية على أحكام مسبقة في أن الكبير في السن حكيم وراشد وأن الشاب تنقصه الخبرة والرَّويَّة، فيقوم الماضي (الشيخ) بحجب مؤهلات المستقبل (الشاب)، ويضع أمامه مثبّطات تزيد من تعاسته ويفقد الثقة في ذاته ويعزف بالتالي عن العمل والإنتاج ويستسلم للفراغ واللهو. نسبة البطالة في الوطن العربي لدى الشباب كبيرة جدًّا، ليس بموجب شُح سوق العمل (هناك مجالات واسعة تُعمِّرها اليد العاملة الأجنبية)، وإنما كذلك بالانهزام النفسي في شعور الشاب بالدونية وعدم الفعالية؛ لأن الصورة التي يُشكِّلها حول ذاته هي صورة العاجز الذي يفتقر إلى مبادرات وابتكارات، بإيعازٍ من هيمنة الشيخ.

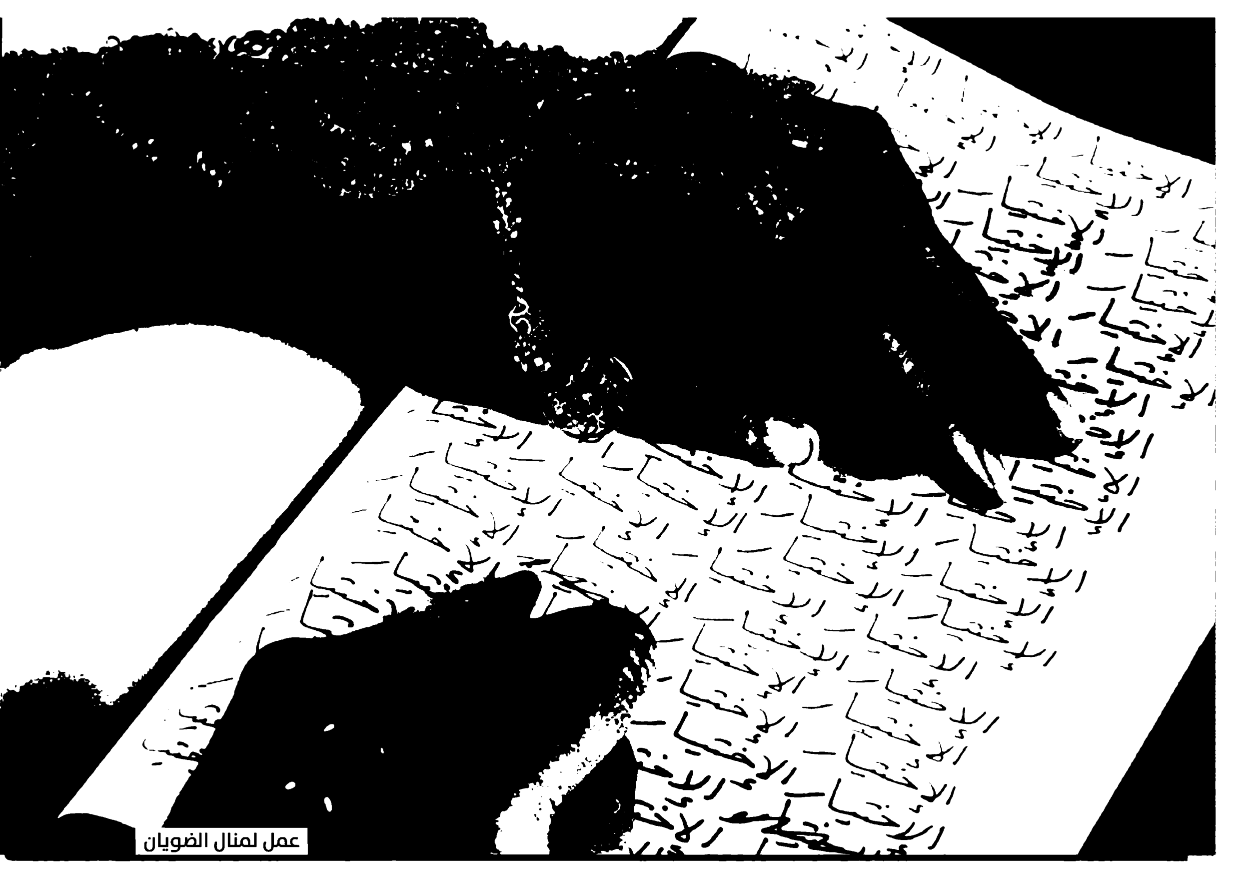
أولوية الرجل على المرأة: لا تعترف التنمية بالانقسام الجنسي؛ لأن منطقها واحد ومترسِّخ في الطبع البشري وهو الفعل والقُدرة على أداء مهمَّةٍ ما. الفعل البشري محايد، ليس فيه الفاصل بين الأبيض والأسود أو بين الذكر والأنثى. في الفعل البشري، إما ننتج أو لا ننتج؛ إما لدينا الكفاءة أو نفتقر إلى المهارة. ليس للاعتبار الجنسي أو العرقي أيَّة سلطةٍ على بداهة الفعل البشري. غير أن الوطن العربي لا يزال مقيَّدًا بهذا الحكم المسبق في أن الرجل أولى من المرأة في أداء مهامّ، وأن المجالات الحيوية في الاقتصاد والاجتماع والإدارة ليست أهلًا لها. مع أن المرأة في عوالم أخرى (غربية أو آسيوية) تساهم في معدل النمو وفائض القيمة، لها حضور في الملاحة الجوية وتسوس الشركة والإدارة.

صورة الثقافة في مرآة المجتمع

تغريدة قادرة على أن تفعل ما لم تقدر الكتب على فعله

هدى الدغفق شاعرة وصحافية سعودية

لم يحظ مفهوم الثقافة بتقدير لائق عند شرائح اجتماعية واسعة، وقد ينظر إلى المثقف ككائن مختلف، منعزل في أبراج عاجية. فلا يحظى بما يستحقه من اهتمام. وقد يدفع ذلك الأمر إلى الاستخفاف به أحيانًا. ترى ما الأسباب وراء هذه الصورة من عدم التقدير الثقافي، التي ستنعكس في شكل أو آخر على المشتغلين بالثقافة أنفسهم؟ فهل عدم تقدير المشتغلين بالثقافة هو نتيجة لعدم تقدير الثقافة نفسها؟ أم هل لنخبوية الثقافة دور في ذلك؟ وما علاقة أداء المؤسسات الثقافية وذهنية القائمين عليها بتلك التصورات؟ أم أن الحضور الثقافي في الوسائط الإعلامية الجديدة، أثر في صورة المثقف والثقافة بشكل عام؟ «الفيصل» طرحت هذه الأسئلة على عدد من الكتاب والكاتبات.



عمل لمنال الضويان

مجتمع جديد وثقافة أخرى

سعيد السريحي ناقد سعودي

لا يمكن لنا أن نعالج الأسباب التي تساءل عنها المحور حول تراجع مفهوم الثقافة وعدم حظوته بتقدير عند شرائح واسعة من المجتمع، بل الاستخفاف به كذلك فضلًا عن معالجة أثر ذلك في المثقفين أنفسهم من دون أن نراجع مفهوم الثقافة نفسها وما طرأ عليها من تغيير وضعها على عتبة أخرى من الفهم يتوجب علينا الوقوف عليها قبل الحديث عن موقف المجتمع منها ومدى استخفافه بها أو تثمينه لدورها. ذلك أن المحور المطروح هنا وما استند عليه من مسلمات وما طرحه من تساؤل إنما ينطلق من المفهوم التاريخي للثقافة الذي ظلت محتفظة به ومحافظة عليه قبل أن يلج عصرنا الحديث ثورة التقنية، وما أتاحته من وسائل التواصل وما مكنت به شرائح واسعة من المجتمع من الانتقال من تلقي الثقافة والانفعال بها إلى المشاركة في الفعل الثقافي وممارسة الفعل به، وإذا كانت الثقافة بذلك قد خسرت دورًا تاريخيًّا لها فإنها قد اكتسبت أثرًا وتأثيرًا لم يكن لها من قبل.

لم تعد الثقافة هي ثقافة النخبة، ولم تعد أسئلتها هي تلك الأسئلة الكبرى المتعلقة بالقضايا المصيرية والقيم العليا المتصلة بالحقيقة والجمال، ولم يعد المثقفون هم تلك النخبة التي يسكن كثير من أفرادها في أبراجهم العاجية فإذا ما استشعروا مسؤوليتهم تجاه المجتمع هبطوا إليه «من المكان الأرفع» هبوط الناصحين والمبشرين والمعلمين يأخذون بأيدي الناس لما يرون فيه خيرهم وصلاحهم.

> **لم تعد الثقافة هي ثقافة النخبة، ولم تعد أسئلتها هي تلك الأسئلة الكبرى المتعلقة بالقضايا المصيرية والقيم العليا المتصلة بالحقيقة والجمال**

لم تعد الثقافة كذلك ولم يعد المثقفون كذلك بعد أن مكنت التقنية ووسائل التواصل المختلفة جميعها الناس جميعهم من المشاركة في تبادل الأخبار والنصائح والتوجيهات وفضح كل ما يمكن أن يستهدف سلامة المجتمع وأمنه واستقراره، والمشاركة في صياغة الوعي بما يُتداوَل من تغريدات ومقاطع سواء كانت مجتزأة من أخبار مصورة أو أعمال فنية أو خطب عابرة، كأنما هناك عودة إلى مفهوم الثقافة في المجتمعات البدائية، أو البدوية، حين كانت المجالس معتركًا ثقافيًّا يتبادل فيه أفراد تلك المجتمعات الأخبار والنصائح والخبرات، وذلك قبل أن تمتاز منهم فئة وتستحوذ على هذا الدور ثم تمضي به إيغالًا في المعرفة وتحليقًا بالقيم العليا بعيدًا من معترك الحياة اليومية للمجتمع.

لقد غُيِّر مفهوم الثقافة، فلم تعد أكثر عمقًا واستشرافًا للمستقبل وتكريسًا للقيم العليا، غير أنها أصبحت أكثر قربًا من المجتمع وأعمق تأثيرًا في مجرى حياته اليومية، وتغير مفهوم المثقفين، فلم يعودوا هم أولئك المعلمون العالمون العارفون الموجهون، أصبحوا أفرادًا من داخل المجتمع لا يكاد يعرف أحد أسماءهم، بل ربما لا أسماء لهم غير أن ما يقولونه أو يتحدثون عنه أو يحذرون منه أو يوجهون له لا يلبث أن يطير في الآفاق كما كان يطير المثل والقول المأثور والحكمة السائرة.

لم يُدِر المجتمع، إذًا، ظهره للثقافة، إنما أدار ظهرَه للثقافة كما استقر فهمها لدينا نحن معشر المثقفين، ثقافة النخبة في استعلائهم أو ثقافتهم حين يتواضعون كذلك محتفظين بدورهم الذي يستمدون منه نخبويتهم تلك، وإذا لم يكن لهم بُدّ من أن يستشعروا الإحباط فليستشعروه حين يجدون أن تغريدة واحدة قادرة على أن تفعل ما لم تكن كتبهم مجتمعة قادرة على فعله، وليس لهم بعد ذلك من دور إلا أن تكتب النخبة للنخبة وأفراد المجتمع الجديد عنهم في ثقافتهم الجديدة فكهون.

هموم تاريخية لأمة تحاول خلق مشروعها الحضاري

فوزية البكر كاتبة سعودية

يبدو لي الجواب مثقلًا بالهموم التاريخية لأمة تحاول اليوم خلق مشروع حضاري، ينقلها للمستقبل متى تمكنت من اختصار عشرات السنين الضائعة. تاريخ القراءة والمعرفة المتأخر نسبيًّا في جزيرتنا مقارنة ببقية البلدان العربية ربما يفسر بعض خيوط المشهد، فالثقافة والمثقف المهموم بتاريخ أمته لن يكون متاحًا إلا بنشر التعليم الذي تحقق لنا فقط في العشرين سنة الأخيرة فانتشرت المدارس وانتشر الكتاب، وظهر مع ذلك بدايات لبعض المثقفين الذين كانوا نتاج خطط تنموية طموحة لبلادنا بدأناها في السبعينيات، لكن ما إن بدأ القارب يبحر إلى الشمال بحثًا عن المستقبل حتى هاجمنا طوفان الصحوة في بداية الثمانينيات «كأمواج مرتدة لثورة الخميني في إيران ولفشل المشروع القومي في العالم العربي»، لتفرض هذه الصحوة رموزًا ولغة مختلفة عن لغة المثقفين ولتجعل التقدير الرسمي والشعبي يحاط بمن يتلبس رموزهم جسديًّا أو لفظيًّا؛ لذا لم يعد فقط المثقف غير مقدر بل بات مرفوضًا وبات عليه التلبس بصور ذائبة أو صامتة حتى يمكن له البقاء.

رجالات الصحوة تمكنوا كما نعرف جميعًا من التسلل

الثقافة مجتمع يقتلها ومجتمع يحييها

عزيزة المانع أكاديمية وكاتبة سعودية

لماذا لا يحظى مفهوم الثقافة بتقدير المجتمع؟ فقد يكون ذلك لانخفاض الوعي بأهمية الثقافة لدى شريحة واسعة من أفراد المجتمع من جانب، ومن جانب آخر، وتدني مستوى الجودة في كثير مما ينتج من ثقافة، وغالبًا النتاج الثقافي الضعيف لا يجذب إليه أحدًا ومن ثم لا ينال الاهتمام. إن الحديث عن مكانة الثقافة وتقديرها في المجتمع، كالحديث عن جدلية (البيضة أم الدجاجة؟) فمستوى جودة الثقافة المتدني يجعلها لا تحظى بتقدير المجتمع، وعدم تقدير المجتمع للثقافة يؤدي إلى تدني مستوى جودتها. إننا متى سلمنا بأن تقدير المجتمع للثقافة يرتبط بعاملين جوهريين: ارتفاع وعي الناس بأهميتها، وارتفاع مستوى جودة المنتج الثقافي نفسه. أدركنا ضرورة معالجة الأسباب التي تعوق نمو الوعي بأهمية الثقافة، وأهمية إصلاح البيئة الثقافية بما يجعلها خصبة صالحة لنمو ثقافي مزدهر، ويأتي في مقدمة ذلك معالجة ثلاث مسائل كبرى:

أولها تدني كفاءة التعليم في جميع المراحل، فالتعليم في البلاد العربية، وليس لدينا فقط، بصرف النظر عن المناهج التي يتبناها أو محتوى الكتب المدرسية التي يعتمدها، ما زال يرتكز بشكل كبير في أسلوبه على التلقين، وهذا الأسلوب التعليمي، من أبرز عيوبه أنه يحرم الطالب من استعمال قدراته الذاتية في التفكير والتعبير فيضعف نموها، وتأتي المخرجات التعليمية بسبب ذلك في صورة ببغاوات تردد ما لُقن لها ودُربت عليه، فلا تفكير مستقل، ولا قدرات إبداعية حرة. وحين يكون هذا هو الأسلوب العام في التعليم، فإنه لا غرابة إن هيمن على الثقافة العربية شحٌّ في أعداد المفكرين والأدباء والفنانين والمخترعين والباحثين! أما ثاني تلك المسائل، فضيق المساحة المتاحة للتعبير. ومن المعروف أن مسألة تقييد التعبير أو إطلاقه، هي من المسائل

للأجهزة كافة، وهم من كان يصنع القرار فيها. وكانت أحد مهماتهم العتيدة هو حجب صوت المثقفين تمامًا عن الجمهور المخدر، بل تسطيح صورة المثقف في المخيلة الشعبية بوصفه قد ينطق عن الهوى وقد يخالف طقوس التفكير السائدة لدى الفكر الأصولي، وهذا يفسر الكثير من المواقف العامة تجاه المثقف الذي لم يتمكن (في معظم الحالات) من النجاة حتى على المستوى الشخصي؛ إذ قابل الكثير من المثقفين هذا الفكر الجاحد بعقل غير ناضج وبمحاولات للنفاذ الفردي الذي زاد من تشويه صورة المثقف في المخيلة العامة.

ما الذي يحدث اليوم؟ الكثير والكثير مما سيمكن المتلقين أنفسهم من اختيار ما يريدون الإنصات له، فمع تنوع مصادر الثقافة المتاحة من كتابة وتاريخ وفنون تشكيلية ومعارض ومتاحف... إلخ، ومع الوعي العام بخطورة الفكر الأصولي على أمن الأمة وبالمشروع الإسلاموي الخطير سيكون هناك فرص متاحة لصوت المثقف الطليعي لأن يصل إلى الناس من خلال قنوات عدة تسمح بطروحات متنوعة، يمكن من خلالها إيصال الأصوات المتعددة التي فقدها المثقفون في الثلاثين سنة الماضية. المستقبل ينادينا جميعًا مواطنون ومثقفون أن نَجْدِفَ لبناء المستقبل وعلينا أن نفعل.

رجالات الصحوة تمكنوا من حجب صوت المثقف تمامًا عن الجمهور، بل سطحوا صورته في المخيلة الشعبية

الجدلية التي يستحيل أن تتفق حولها الآراء، فهناك من يؤيد إطلاق التعبير، وترك الناس يبدون من الآراء والأفكار ما يشاؤون بلا رقابة من أي شكل. وهناك من يرى غير ذلك، بحجة أن إطلاق حرية التعبير قد يسيء إلى الدين أو الأخلاق، كما قد يكون فيه تهديد لأمن المجتمع وإثارة الفتن داخله.

ومن نافلة القول، إن مؤسسات الفكر والفن والأدب والبحث العلمي والإنساني والإبداع الموسيقي والمسرحي وغيرها من أشكال المؤسسات الثقافية، لا يمكن لها أن تزدهر متى كانت مقيدة الحركة تتعثر في العقبات المنثورة في طريقها، كما أن وجود تلك العقبات يصيب المثقف بالإحباط الذي ينعكس أثره على قوى التفكير والإبداع عنده، فيعتريها الفتور والعزوف عن الإتيان بجديد أو شيء مختلف، فلا غرابة إنِ انصرف المبدعون والمفكرون بعيدًا من ساحة الثقافة، وتركوها تنطوي على ذاتها تجترّ القديم والمقبول مما هو مألوف.

ثالث تلك المسائل، يتمثل في الضعف العام في الإعلام بجميع أشكاله. فلغة الإعلام العربي ضعيفة، وبرامجه تغرق في التفاهة والسطحية، وغالبًا تجده يحصر نفسه في موضوعات النفاق، والتحريض على الكراهية، وتعزيز الخلافات الأيديولوجية والسياسية. إن إعلامًا كهذا يتلبسه في داخله الانشطار والصراع والتذبذب، لا يتوقع له أن يكون قادرًا على النهوض بالثقافة. فالثقافة التي يطرحها الإعلام يغلب عليها التناقض والتفكك والزيف، وما زالت تتخبط في تناول مفاهيم التشطير والثنائية، وما فتئت تعمل على التصنيف والتفييء. وحين تكون هذه هي حال الثقافة التي يطرحها الإعلام، فإنه من المتوقع أن يظهر بين أبناء الجيل شباب من المثقفين السطحيين أو (التائهين) الذين «لا يملكون تصورًا واضحًا لما يريدون»، كما وصفتهم الدكتورة لمياء باعشن في مقالها الموجه لوزير الثقافة والإعلام في جريدة المدينة (الخميس ٢٥/ ٥/ ٢٠١٧م).

إن الاهتمام بهذه القضايا الثقافية الجوهرية، لا بد أن يأتي في المقدمة لمن أراد إنعاش الثقافة والارتقاء بها، وبخاصة أن النهوض بالثقافة ودعم تنميتها ليس أمرًا اختياريًّا، وليس شيئًا ثانويًّا، إنما هو يأتي ضمن أولويات كل مجتمع يطمح أن تكون له الصدارة.



فخري صالح
ناقد فلسطيني

صبحي حديدي وإدوارد سعيد الناقد

ما زال إدوارد سعيد (١٩٣٥- ٢٠٠٣م)، بعد خمسة عشر عامًا من رحيله، موضوعًا لعناوين كتب عديدة في الغرب والشرق، وما زالت أفكاره ومنجزه المتعدد في النقد والنظرية وتحليل الخطاب ودراسات ما بعد الكولونيالية مثار جدل واستلهام في الكثير من الكتب والدراسات والبحوث التي تسعى إلى تأويل أفكاره ورؤاه وتأملاته وجهازه المصطلحي، ومنجزه الفكري والنقدي الذي أثر في حقول بحثية عديدة تبدأ من النقد والنظرية، وتمتد إلى علوم التاريخ والجغرافيا والأنثروبولوجيا، وحقول بحث لا أظن أن إدوارد سعيد تصوَّر أن عمله سيكون مؤثرًا أو مرجعيًّا فيها. ويمكن أن نرصد خلال الأعوام الخمسة عشر الماضية صدور عشرات الكتب، فضلًا عن مئات البحوث، التي نشرت عنه في اللغة الإنجليزية، فضلًا عن لغات أخرى، وهي تلقي الضوء على كتابات الناقد والمنظر الفلسطيني الأميركي، وعلى كشوفه النظرية والمنهجية والدروب الواسعة التي فتحها أمام عدد لا يحصى من الباحثين والمنظرين والنقاد في الشرق والغرب ليعيدوا النظر في علاقات الشرق والغرب، ومفاهيم الهوية ومعنى المثقف والمنفى، والكولونيالية وما بعدها، وتحليل الخطاب، فضلًا عن إسهامه في نقد الموسيقا وتحليلاته السياسية للواقع الفلسطيني في العديد من الكتب التي أصدرها خلال سنوات حياته الأخيرة.

وقد شهدت الحياة الثقافية العربية اهتمامًا كبيرًا بمنجز إدوارد سعيد، منذ صدور ترجمة كتابه «الاستشراق»، بتوقيع كمال أبو ديب عام ١٩٨١م عن مؤسسة الأبحاث العربية، لكن منجز سعيد النقدي والنظري، الذي سبق كتاب «الاستشراق»، ظل بعيدًا من متناول القارئ العربي، حتى هذه اللحظة، وأنا أشير هنا بصورة خاصة إلى كتابه الأول الذي خصَّ به «جوزيف كونراد وقصص السيرة الذاتية» (١٩٦٦م)، و«بدايات: القصد والمنهج» (١٩٧٥م). ومع ذلك، وبغض النظر عن عدم ترجمة أربعة كتب أخرى لإدوارد سعيد إلى العربية حتى هذه اللحظة: «المسألة الفلسطينية» (١٩٧٩م)، و«بعد السماء الأخيرة: حيوات فلسطينية» (١٩٨٦م)، و«لوم الضحايا»، وهو بالاشتراك مع كريستوفر هيتشنز (١٩٨٨م)، و«الموسيقا في حدودها القصوى» (٢٠٠٧م)، فإن المكتبة العربية بدأت تغتني، منذ سنوات قليلة، بالعديد من الكتب التي تناولت فكر إدوارد سعيد وتأثيره في النظرية الأدبية المعاصرة ودراسات ما بعد الكولونيالية وتحليل الخطاب. ومن بين الكتب التي صدرت عنه في العربية: «دفاعًا عن إدوارد سعيد» لكاتب هذه المقالة (٢٠٠٠م)، و«إدوارد سعيد: رواية للأجيال» لمحمد شاهين (٢٠٠٥م)، و«إدوارد سعيد: أسفار في عالم الثقافة» لمحمد شاهين (٢٠٠٧م)، و«إدوارد سعيد: دراسة وترجمات» (٢٠٠٩م) لكاتب هذه المقالة، و«الوعي المحلق: إدوارد سعيد وحال العرب» ليحيى بن الوليد (٢٠١٠م)، و«إدوارد سعيد ناقد الاستشراق: قراءة في فكره وتراثه» لخالد سعيد (٢٠١١م)، و«إدوارد سعيد: الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري» لإسماعيل مهنانة (٢٠١٣م)، و«إدوارد سعيد ونقد تناسخ الاستشراق: الخطاب - الآخر - الصورة» لوليد الشرفا (٢٠١٦م)، و«البعد السياسي

للاستشراق في فكر إدوارد سعيد» لمحمد هاشم البطاط (٢٠١٦م)، و«الاستشراق من منظور ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد» لوسام فايز هاشم الموسوي (٢٠١٧م)، إضافة إلى ترجمة نحو عشرة كتب عن سعيد صدرت عنه خلال حياته أو بعد وفاته.

التابع وثقافات الإمبريالية

آخر ما صدر عن إدوارد سعيد كتاب صبحي حديدي «إدوارد سعيد الناقد: آداب التابع وثقافات الإمبريالية» (الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٨م)، وهو يسعى إلى التعريف بإدوارد سعيد ناقدًا، حيث يركز بحثه على الأعمال الأولى التي سبقت صدور الاستشراق من كتب ومقالات نشرها في دوريات أميركية عديدة مناقشًا الكثير من القضايا التي شغلت الحياة النقدية والفكرية الأوربية والأميركية في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. ويركز حديدي، انطلاقًا من عنوان الكتاب، على كتابي سعيد غير المترجمين إلى العربية: «جوزيف كونراد وقصص السيرة الذاتية» و«بدايات: القصد والمنهج»، وكذلك «العالم والنص والناقد» (١٩٨٣م)، ويضرب صفحًا عن كتاب «الاستشراق» (١٩٧٨م)، و«المسألة الفلسطينية» (١٩٧٩م)، وكذلك عن «فرويد وغير الأوربيين» (٢٠٠٣م)، و«الأنسنية والنقد الديموقراطي» (٢٠٠٤م)، و«حول الأسلوب المتأخر» (٢٠٠٧م)، لكنه يناقش كتب سعيد الأخرى: «بعد السماء الأخيرة» و«الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣م)، و«متتاليات موسيقية» (١٩٩١م)، و«تمثيلات المثقف» (١٩٩٤م)، و«تأملات حول المنفى» (٢٠٠٠م). كما أنه يضيف عددًا من المقالات التي ترجمها لإدوارد سعيد، وحوارًا أجراه معه عام ١٩٩٤م، ومقالة ترجمها لستيفن هاو «إدوارد سعيد: المسافر والمنفى» كتبها عن سعيد بعد وفاته.

يرى صبحي حديدي في مقدمته أن إدوارد سعيد هو من «تلك الفئة من النقاد والمنظرين والمفكرين الذين يسهل تحديد قسماتهم الفكرية الكبرى، ومناهجهم وأنظمتهم المعرفية وانشغالاتهم؛ ولكن يصعب على الدوام حصرهم في مدرسة تفكير محددة، أو تصنيفهم وفق مذهب بعينه»، فهو إذن «نموذج رفيع للمثقف الذي يعيش عصره على نحو جدلي، ويدرج إشكالية

> **استبعاد حديدي للكتب الأخيرة التي صدرت لسعيد بعد وفاته، يخلّ بالمنحى التطوري لشخصية سعيد وعمله النقدي؛ وهو المنحى الذي حاول حديدي أن يبيّنه لنا في كتابه**

الظواهر كبند محوري على جدول أعمال العقل، ويخضع ملكة التفكير لناظم معرفي ومنهجي ومركزي هو النقد».

انطلاقًا من هذا التصور لعمل سعيد في حقول بحثية ومعرفية متعددة، وتطوره الدائم، وعدم شعوره بالاستقرار في حقل أو منهجية ضيقة في البحث والكتابة، يعمل حديدي على قراءة تحولات سعيد في ميدان النقد والنظرية، بدءًا من تأثره بمدرسة جنيف النقدية، وليس انتهاءً بتصوره الطباقيّ للآداب والثقافات والتجارب الإنسانية، وعدائه الشديد لسياسات الهوية المتصلبة غير المتحولة، وإيمانه بهجنة الثقافات، ودور المثقف الذي يرى «سعيد» أن عليه أن ينخرط في الشأن العام ولا يبيع معرفته للسلطة مهما كان الثمن ومهما تعاظمت الإغراءات. لكن هذه الخطوط العامة لعدة سعيد الفكرية لم تحل دونه وتطوير منهجية في البحث والقراءة والتحليل النقدي أثَّرت في أجيال متتابعة من النقاد والباحثين في العالم الثالث، أو الراحلين من بلدان الشرق إلى الغرب، أو المثقفين المنشقين من أبناء الغرب نفسه.

ينطلق صبحي حديدي في مقاربته لعمل سعيد النقدي من مسلمة أساسية مضمرة، وهي أن كتاب «الاستشراق» قد حجب عمل سعيد النقدي، خصوصًا في العالم العربي، ووجه أجيالًا من الباحثين والأكاديميين والقراء إلى النظر إلى سعيد بوصفه ناقدًا للغرب، ولنكون أكثر تحديدًا: أنه صاحب كتاب «الاستشراق»، دون أن يتنبَّه الكثيرون إلى أن سعيدًا امتلك، حتى قبل صدور «الاستشراق» عام ١٩٧٨م، تصورات نقدية وفكرية لافتة بدأت منذ كتابه الأول عن كونراد وكتابه «بدايات» ومقالاته التي نشرها في عدد من المجلات، ثم جمع

بعضها في كتابيه «العالم والنص والناقد» و«تأملات حول المنفى ومقالات أخرى». ويقوم حديدي، بالطبع، برسم صورة لتحولات سعيد الناقد، عبر استعراض أفكاره في هذه الكتب والمقالات التي سبقت «الاستشراق»، ونعثر على تطوير لها، في «الاستشراق»، و«الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣م)، و«تمثيلات المثقف» (١٩٩٤م)، وغيرها من الكتب والدراسات والمقالات التي نشرها سعيد فيما بعد. وتضيء المقالات التي ترجمها صبحي حديدي لسعيد، وكذلك حواره معه، ومقالة ستيفن هاو المتميزة والكاشفة بعمق لفكر سعيد وشخصيته النقدية والفكرية ومفهومه لوظائف المثقف وآثار المنفى السيكولوجية والثقافية والإبداعية، تصور حديدي لعمل سعيد في المقدمة التي وضح فيها منهجه في التعامل مع فكر سعيد النقدي، بطريقة أوضحت للقارئ العربي، الذي لم يطلع على الكثير من كتابات سعيد النقدية، حتى تلك التي تعالج القضية الفلسطينية، أو مراجعاته حول الموسيقا التي كان ينشرها في مجلة «ذا نيشن» الأميركية، الصورةَ الكليّةَ لمنهجية سعيد وإنجازه النقدي والفكري المتعدد. كما أنها سعت إلى انتشال سعيد من الرؤية التي تحشره في إطار ضيق يغفل عظمة منجزه النقدي والنظري والمنهجي الذي جعله واحدًا من أكثر النقاد والمنظرين الأدبيين أهمية في القرن العشرين.

منهجية الفصل

ما أختلف فيه مع الكاتب هو منهجية الفصل بين أعمال سعيد حول القضية الفلسطينية ومنجز سعيد النقدي، واستبعاده لكتاب «الاستشراق» من قراءاته، لرغبته في تقديم إدوارد سعيد مختلف، وكذلك استبعاده عددًا من الكتب بدعوى أنها لم تكن مكتملة، وقد صدرت بعد وفاته. ففيما يتعلق بكتب سعيد ومقالاته حول القضية الفلسطينية، أظن أن وضعيته كفلسطيني كانت من الحوافز والمؤثرات العميقة والأساسية التي دفعته إلى كتابة «الاستشراق»، ومن ثمَّ «الثقافة والإمبريالية»، وبعد ذلك «تمثيلات المثقف»، إلخ. كما أن كونه منفيًّا، مثله مثل ملايين الفلسطينيين، هو الذي جعله يطور نظريته حول المنفى وآثاره السيكولوجية وفضائله الثقافية. لو لم يكن إدوارد سعيد فلسطينيًّا فلربما يكون مسار حياته قد اختلف، كما أن رؤيته للعالم ومنهجيته النقدية والفكرية ستتخذ وجهة أخرى. وقد وضَّح لنا صبحي حديدي نفسه أهمية كتاب سعيد «بعد السماء الأخيرة» الذي يجمع صورًا لجان موهر ونصًّا طويلًا متخللًا لسعيد عن الذات وفلسطين والفلسطينيين.

من جهة أخرى، فإن استبعاد حديدي للكتب الأخيرة التي صدرت لسعيد بعد وفاته، يخلُّ بالمنحى التطوري لشخصية سعيد وعمله النقدي؛ وهو المنحى الذي حاول حديدي أن يبيّنه لنا في كتابه. فالكتب التي تجنب الكاتب الحديث عنها هي من إنجاز سعيد، حتى لو أنها صدرت بعد وفاته، أو أن صديقًا له قام بترتيب أوراقها لتأخذ هيئة كتاب (وهذا الشيء ينطبق على كتاب «حول الأسلوب المتأخر» بصورة حصرية، ولا ينطبق على «فرويد وغير الأوربيين» الذي صدر في إبريل ٢٠٠٣م، أي قبل وفاة سعيد بخمسة أشهر، ما يعني أن سعيد راجعها).

ومع ذلك، فإن كتاب صبحي حديدي هو من بين الكتب العربية القليلة التي تقدم صورة مختلفة لإدوارد سعيد الناقد الذي طور أدواته النقدية والمنهجية على مدار السنوات التي عاشها على هذه الأرض، قارئًا النصوص والمنهجيات، منتقدًا الشائع والمؤثر من التيارات النقدية والنظرية والفكرية التي تهمل الإنسان والتاريخ، مستفيدًا من الثقافة الغربية وأعلامها الكبار (غيامباتيستا فيكو، وجوزيف كونراد، وجورج لوكاش، وثيودور أدورنو، وإريك أورباخ، وميشيل فوكو)، وكذلك من فرانز فانون، المارتينيكي - الجزائري، ومن قراءاته المتأخرة لنظريات اللغة لدى ابن حزم الظاهري وابن مضاء القرطبي وابن جني، وغيرهم ممن ينتمون إلى المدرسة الظاهرية في اللغة والفلسفة، ليواجه بتلك النظرية اللغوية العربية التأويل الباطني للغة والوجود الذي اعتنقه أبناء جيله من النقاد والأكاديميين الأميركان الذين تأثروا بجاك دريدا ومدارس القبالة الباطنية، من أمثال هارولد بلوم وزملائه في جامعة ييل.





المرأة في رواية «الإنكار» لرشيد بوجدرة

تأثير لغة الكتابة في بنية الصور وسياقاتها

بوغنجور فوزية ناقدة جزائرية

تستحضرُ كل كتابة روائية الآخر وتستبطنه بطريقة أو بأخرى، ضمن أشكال وقوالب تختلف حسب اختلاف أطُر توظيفها، فكلّ ذات تعتمد في وجودها على آخر، تُعبِّر من خلاله عن مكوّنات شخصيتها ومميزاتها الوجودية. إنّ الخيط الواصل بين الأنا والآخر المُشكِّل لمساحة التفاعل بينهما هو الذي حدّد مسار الرّواية العربية في طَرْقها لموضوع الآخر، فكان تأنيث الآخر- وإقحامه في علاقة جنسية مع الأنا في موطنه– البداية الكلاسيكية لوعي الذات العربية بالآخر وفق تصورٍ نمطي مُوغِل في السّطحية، غارقٌ في رغبات الأنا المكبوتة التي وجدت طريق تحريرها في الكتابة الروائية. هذا الإفراغ الفني كان انعكاسًا للواقع الذي مثَّل فيه الغرب للذات العربية موضوعًا رُغِب فيه ورُغِب عنه، ونموذجها -نكاد نقول- الوحيد الذي ساد فعمّ واستُنسخ، فمن «الحيّ اللاتيني» إلى «قنديل أم هاشم» إلى «موسم الهجرة إلى الشمال» تكرّر النموذج وأعيد الطرح نفسه مكرِّسًا محدودية الوعي بالآخر وقبلا الوعي بالذات.

الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية

لقد استطاعت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية تجاوز كلاسيكية الطرح الذي أشرنا إليه واتَّجهت -في مقابل ذلك- نحو تقديم نصوص حقّقت التميّز في المضمون فضلًا عن الشكل، فإن كان التميُّز من ناحية الشكل واضحةٌ علاقتُه باللّغة، ذلك أنّ هؤلاء الروائيين قد أفادوا -بفضل اللّغة التي امتلكوها- من تطور الرواية الأوربية عامّة والفرنسية خاصّة، فإنّ التميز من ناحية المضمون يرجع في جانبٍ كبيرٍ منه إلى هذه اللّغة نفسها.

رغم هذا فإنّ معظم الدراسات النقدية العربية التي تطرح إشكالية اللّقاء بالآخر تبدو متمركزة حول ذاتها، ولا سيما منها الدراسات المشرقية؛ إذ تختزل الإبداع الروائي العربي وإثارته لموضوع الآخر في مجموع رواياتٍ محدّدة، من دون الالتفات لباقي الأعمال العربية خاصّة منها المغاربية، رغم ما توفِّرُه هذه الأخيرة من تميُّز في طرحها لموضوع الآخر شكلًا ومضمونًا، وما تقترحه من غنًى في العلاقات التي تثيرها وما يَتبَع ذلك من تميّز في آليات الإبداع، وإن وَجدَت هذه الدراسات مُبرِّرَ تجاهُلِها للأعمال المغاربية في لغتها الفرنسية، واعتبارها أعمالًا هجينة، فإنّ هذا التجاهل الذي لا يزال قائمًا حتى اليوم -رغم ظهور أعمالٍ متميزة كتبت باللّغة العربية- لا مُبرِّر له، اللهمّ إلّا هذا التمركز الشّديد حول الذات.

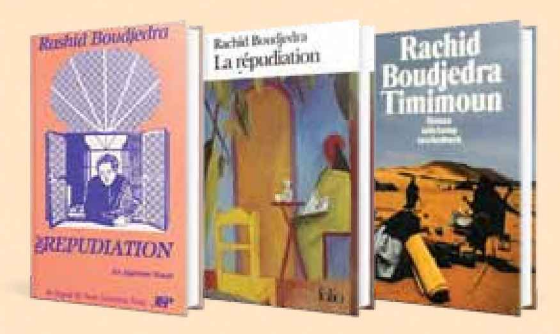
استطاعت الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية أن تُشكِّل نموذجًا متميزًا في طرحها للآخر كنمط فكري مُجانب للأنا، ويجد الباحث في هذه الرواية نماذجَ ثرية وتجاربَ خصبة تنوّع فيها وعيُ الأنا بالآخر وتعدَّدت مستوياتُه، فحضور الآخر في هذه الرواية يُطالعنا عند عتبات النّص ويمتدّ إلى داخله، فالكاتب استبدل بلغته الأم لغةً تحمل ذاكرتَها الخاصّة وتاريخها، اللذين يمتلكان ثقلًا يمارس سلطتَه غير الخفيّة على مُستعمِل هذه اللّغة الأخرى، فإلى أيِّ مدًى يمكنُه أن يقاوم المنظومة القيمِية التي تمتلكُها هذه اللّغة عن ذاتها وعن الآخر المُختلِف عنها؟ يُطرح هذا السؤال ونحن نقارب عملًا روائيًّا كتبه صاحبه بلغة الآخر، ويتعلّق الأمر برشيد بوجدرة، الذي كتب لسنوات طويلة باللّغة الفرنسية قبل أن يتحوَّل إلى اللّغة العربية، وقد اعتمدت رواية «الإنكار» كمدونة بحث إذ كانت أول رواية كتبها المؤلف ونشرها في فرنسا سنة ١٩٦٨م، واختيارُها تحديدًا ليس مقتصرًا على كونها الرواية الأولى لصاحبها فحسب -مما يوفر مجالًا واسعًا للكثير من الأطروحات التي تعتمدها المقاربة الموضوعاتية التي اخترناها منهجًا لهذه الدراسة- بل لكونها أساسًا كُتبَت باللّغة الفرنسية ونُشرَت في فرنسا، وهو ما يُعتبر واحدًا من المعطيات التي يرتكز عليها هذا البحث في طرقه لموضوع الآخر.



تعني الكتابة بلغة الآخر افتراضًا كونَ الآخر هو المتلقي الأوّل للنّص الأدبي، ولأنّ الكاتب يُخاطِب الآخر فإنّ هاجسه حتمًا سيكون إبراز صورة الأنا بطريقة لافتة ومتميّزة، هذه الطريقة التي تحتمل إمكانيات تجسيد مختلفة ومتضادة أحيانًا تُراوِح بين الإغراء والتشويق الكرنفالي من جهة، وبين التعصُّب للأنا والتضخيم الأسطوري لها من جهة أخرى، وهو ما يعطي هذه الكتابة ميزة خاصة.

هذا التميّز الذي نفترضه مسبقًا هو أكثر هواجس هذا البحث؛ إذ يقودنا إلى التساؤل عن تأثير هذه اللّغة في مضمون الرواية ولا سيما في كتابتها للآخر، ألم يكن لهذه اللّغة سلطة على الكاتب؟ وفي حالة الإيجاب، كيف تضافرت سلطة هذه اللّغة مع سلطة المتلقّي لوسْمِ هذه الكتابة بسمات خاصّة؟ وبم اختَلَفَت هذه الرواية -المكتوبة باللّغة الفرنسية- عن مثيلتها المكتوبة باللّغة العربية في طرقها لموضوع الآخر؟

لقد وُضِعت هذه الرواية في ظرفٍ استثنائي إذ إنّها تُكتَب للآخر وبلغة الآخر، بكلّ ما تحمله هذه اللّغة من رموزٍ ودلالاتٍ لها خصوصيتها الحضارية، فماذا ستكتب إذًا عن الآخر؟ وكيف ستُقدّمه؟ وفي سياق موازٍ كيف ستُقدِّم الأنا؟ وبماذا ستُعبِّر عنها؟ يلِج بنا هذا الطرح إلى داخل النّص الروائي لنبحث عن الآخر وحضوره، وسماته، ومُمَيِّزاته، ودلالات هذا الحضور، ولعلّ الأهم في كلّ ذلك علاقة الأنا المفترضة به، وطبيعة هذه العلاقة، فهل ستكون علاقة تأنيث وتجنيس مثلما رأينا في الرواية العربية؟ أم أنّ الطرح سيختلف والحضور سيتأسّس ويتنوع وفق مستوياتٍ أخرى خاصّة إن اخترنا التّركيز على الآخر/ الأنثى؟



كرّست أعمال بوجدرة من خلال مضامينها الصادمة للجماعة العداء ضدها، حتى في أوساط الناس البسطاء، وفي أحسن الأحوال التحرج من تناولها، حيث عملت على انتهاك المقدس وتحطيم كلّ ما يرمُز لمقومات الأمّة

يبدو أنّ حضور الآخر كشخصية فاعلة في هذه الرواية هو واحدٌ فقط من مستوياتِ حضوره المتعددة -مع ملاحظة أنّ كون الآخر ظاهرًا في الرواية بدوره يتفرع ليُعطِي صورًا مختلفة، وبالتالي دلالات تتنوَّع بين المرأة والرّجل والسائح والمستعمر- بل لعلّه المستوى الأبسط، فقد يكون الآخر مُستبطنًا في فكر الكاتب، حاضرًا كمجموع قيمٍ وأفكار ومبادئ على أساسها يُقيّمُ الروائي مجتمعَه وينتقدُ ذاته، وهذا النقد تحديدًا هو الذي يُحيلُنا إلى مدى حضور الآخر، فكلّما تكثّف هذا الحضور وتزاحمت في فكر الكاتب صورُ الآخر/ المثال/ القيمة (valeur) كان هذا النقد عنيفًا مؤلماً يصل إلى حدّ الاغتراب عن عوالم الذات. فهل هذا ما يجعل رشيد بوجدرة يكتب عن المجتمع بهذا الاغتراب، فيبدو النّص كأنّ الآخر هو الذي ينظر ويقيّم ويحكم؟ كيف انسحب هذا الحضور على اللّغة وبأي سمات وسمها؟ ثمّ كيف أسهمت سلطة كلّ من اللّغة والمتلقي في تعميق هذا الاغتراب؟ وما هي الدلالات الفنية والجمالية التي سيحمِلُها هذا الطرح ويسِمُ بها خطابه الروائي؟

إن كان الكاتب وهو يكتب عن الأنا للآخر يتكئ على «الحافة الفاصلة بين ثقافتين... يقف في ملتقى النّهرين عند مُجمَّع الذاكرة مراوحًا بين التّعرية والتّغطية»، فهل اختار رشيد بوجدرة تعرية الأنا وواقعها؟ وما الآليات التي التمسها لتحقيق ذلك؟ وكيف قدّمها للآخر بموروثها مُتعدّد الروافد من تاريخ إسلامي وتراث شعبي؟ لقد حاول المستشرقون قبلًا رسم الشرق فجاءت صورهم موغلة في الغرائبية، مُحمّلة بكل ما هو عجيبٌ، خرافي ومبهر -بغض النّظر عن حقيقة الصّورة أو واقعيتها- والحال أنّ كُتّاب الرواية ذات التّعبير الفرنسي يؤدُّون العمل اليوم نفسه، المتمثِّل في تقديم الأنا للآخر وبلغة هذا الآخر، فإنّ السؤال الذي يُراوِد دارس هذه الرواية هو: هل استطاع كُتّاب هذه الرواية -ومنهم رشيد بوجدرة- أن يُجانِبوا هذا التصوّر الغرائبي للشرق؟ أم أنّ اللّغة استطاعت فرض منطقها؟ أم هي سلطة المتلقّي والرغبة في إشباع نهمه بهذه الصور؟ أم أنّهم (كتّاب الرواية ذات التعبير الفرنسي) استطاعوا تجاوز ذلك نحو الغوص في التّاريخ العربي الإسلامي وتقديمه على حقيقته بما له وما عليه، من دون الوقوع في شرك

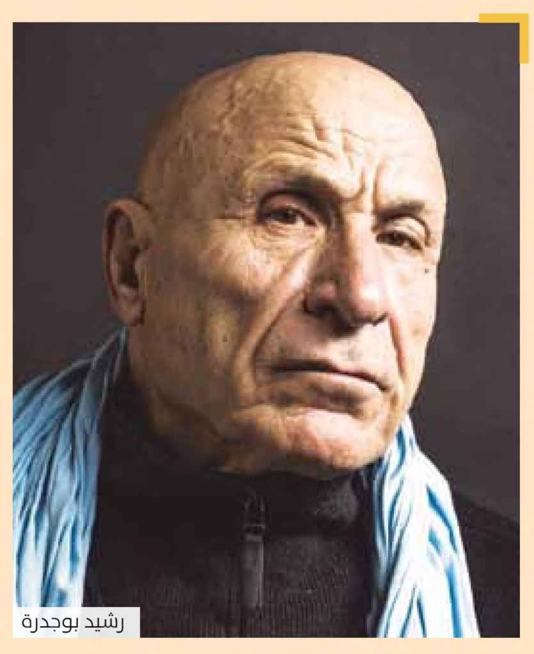
التقييمات الذاتية التي تحكمها العاطفة، التي تؤدي إلى أحكام متطرفة في هذا الاتجاه أو ذاك؟

هذه بعض هواجس البحث في الخطاب الروائي لرشيد بوجدرة، الذي أسال الكثير من الحبر وشكّل موضوعًا تطرَّفَت حوله الأحكام، فقد قرِئ بشغف وحقد، يثيران في الباحث الفضول لمعرفة خلفية هذا التّضاد حوله، ليس محليًّا فقط بل عالميًّا، فعند رشيد بوجدرة تبدو الأسئلة من قبيل: ماذا قال عن الأنا والآخر؟ ولماذا اختار تلك الطّريقة تحديدًا؟ ملحّة ومغرية، وبخاصّة إن رأينا أنّ هناك مقولات معيَّنة تتكرّر في أغلب أعماله الروائية. كما لا يمكن تجاهل المكانة التي حظي بها عالميًّا، التي انعكست من خلال ترجمة أعماله للغات مختلفة وانتشارها الواسع، وهو ما يؤهلها لأن تُشكل مجالًا خصبًا للبحث والدراسة -ولا سيما- إن تعلّق الأمر بالبحث في موضوع الآخر، الذي يُثار حتى قبل ولوج النّص، بدءًا من اللّغة إلى النّشر، وإن كانت هذه الرواية -والرواية المكتوبة باللّغة الفرنسية عمومًا- قد أثارت من قبل جدلًا نقديًّا حادًّا حول لغتها، فإنّها اليوم تثير جدلًا لا يقلّ حدّة من خلال مضامينها، وهذا البحث واحد من مخلفات الفتنة التي تمارسها هذه الرواية، تاركة في نفس قارئها العادي -فضلًا عن المُتخصِّص- عددًا من الفجوات النّصية والمفاتيح التي تقود لأكثر من سؤال.

صورة الآخر/ الأنثى

تُشكِّل الأنثى في هذه المدونة آخرَ يتمايز حدّ التضاد أحيانًا مع الذكر، ولهذا فإننا سنستعمل مصطلح الأنثى بدل المرأة؛ لأنّ الرواية تحفل بهذه الثنائية، ثنائية الذكر/ الأنثى، التي تَستتبِعُ بدورها ثنائيات أخرى : العبد/ السيد، القوي/ الضعيف، إلى غير ذلك من أشكال التضاد التي يرصدها المُؤلِّف بدقة، فالمرأة خادمة، ممتهنة، مملوكة والرجل سيِّدٌ آمِرٌ يملك زمام أمره وأمرها معًا.

لا يبدو أنّ هذه هي الصورة الوحيدة للأنثى في هذه الرواية، فثمّة صورة أخرى تبدو أكثر إشراقًا يوظِّفها الكاتب ليُبيِّن واقعًا مظلمًا -حسبه- تعانيه الأنثى الجزائرية، ويمكن القول: إنّ حضور الأنثى في هذه المدونة يتوزَّع على مستويين اثنين يختصران نظرة المؤلِّف ويختزل رؤيته، فهناك الأنثى الغربية التي تبدو طرفًا مكمِّلًا للذكر، لا تتعامل معه إلّا من موقع النِّد الموازي والمكافئ له، فيما يَظهَرُ أنّ الأنثى الجزائرية على النقيض من ذلك.


رشيد بوجدرة

صورة الأنثى الغربية

يثير الحديث عن حضور الأنثى الغربية في الرواية العربية مجموعة من الصور في ذهن القارئ، التي راكمتها الإبداعات الروائية العربية، ومن بعدها القراءات النقدية، فقد سادت نظرة كلاسيكية تقوم على تجنيس علاقة الشرق بالغرب وتأنيث هذا الأخير، ففي «أكثر هذه الروايات التي تطرح من زوايا مختلفة مسألة علاقات الشرق بالغرب، تَنزِع الإشكالية الحضارية إلى أن تتلبَّس طابعًا جنسيًّا صريحًا». وفي استقرائهم لهذا التجنيس تبنَّى النقاد نظريتين اثنتين، أولاهما فسَّرته على أنّه تعبير عن الكبت والحرمان في المجتمع العربي بسبب «الأيديولوجيا الأبوية الحنبلية التي تشدُّ على خناق العلاقات بين الرجل والمرأة»، فالشرقي «الذي افتقد المرأة في مجتمعه، ولم يعانق منها -عندما كان يعانقه- سوى شبحها، لم ير أحدًا في الغرب سوى المرأة الغربية». هذا الحرمان والكبت -حسب هذه القراءات- ضاعفه الإحساس بالقهر نتيجة الاستعمار العسكري قديمًا والاقتصادي حديثًا، وكتعويض عن هذا «الجرح النرجسي الأنثروبولوجي»، حاول المثقف الشرقي -بطل هذه الروايات- أن يلوذ «بماضيه الحضاري الذي يفترض فيه أنه يُتِمّ هو الآخر عن رجولة». أما ثانية القراءتين فقد اعتبرت الصورة المكرسة للأنثى الغربية محاولة لجعل «المرأة الأوربية رمزًا لمادية الغرب...[فهم] ينزعون انطلاقًا من هذه النظرية إلى استخدام المرأة الأوربية لتمثيل المادية

الغربية المزعومة»، فـ«البطل العربي الذي كثيرًا ما يختبئ المؤلف وراءه في هذا النوع من الروايات -وهو يُحكِّم موروثه التربوي وأيديولوجيته المتزمتة غالبًا- يُدِين المرأة الغربية، بقصد أو بدون قصد، لأنَّها تَقْدِر على فعل المحظور، وتقعُ خارج إطار موافقة المؤسسة الاجتماعية أو الدينية»، فأيٌّ من هاتين القراءتين ينطبق على توظيف رشيد بوجدرة لصورة الأنثى الغربية؟

تتعدد مستويات توظيف صورة الأنثى الغربية في رواية «الإنكار»، ومن ثمّ تتعدد دلالات هذا التوظيف، فسيلين هي المروي لها أو القارئ الضمني، وهي شخصية متخيَّلة داخل السرد «إذ يتمَوْضَع داخل النص بهدف الوقوف عند خصوصيات النص اللغوية والأسلوبية، وما يكتنفه من أبعاد اجتماعية وتاريخية»، هذه الأبعاد الاجتماعية والتاريخية التي على أساسها يُخاطِب الروائي قارئه المفترض.

لا يَقِف دور سيلين عند الاستماع لحكاية رشيد الراوي/ المبدع، بل يتعدَّاه إلى إقامة علاقة جسدية، ولكن هذه العلاقة لا تُحاوِل إشباع نهم الراوي وعطشه، إذ إنّه يعيش في مجتمع يُتِيح له فرصة واسعة لقضاء حاجته، كما أنها (سيلين) لا تبدو مطية يركبها المبدع لإدانة الغرب وماديته، بل على العكس من ذلك يبدو المجتمع الجزائري بمجموع أفراده -رجالًا ونساء على حد سواء- هو الغارق في الشهوة.

فسيلين/ المرأة الأوربية قد خلَّصت الجنس من «النظرة الأخلاقية، وأصبح حاجة إنسانية وعملية بيولوجية طبيعية»، وأصبحت «كائنًا حيًّا له ما للرجل من حقوق»، ولهذا نراها تُقِيم علاقة متكافئة مع الراوي، ليس جسديًّا فحسب بل نفسيًّا أيضًا، إنَّها تقوم بدور لم تضطلع به الأنثى الجزائرية في هذه الرواية، أفلم يُهيَّأ لسيلين وعي يجعلها تفهم وتدرك ما يجري حولها ويحررها من جسدها، عكس الأخرى التي ظلت ترزح تحت أشكال متنوعة من القهر؟ إنّه مجتمع تحكمُه عقلية لا يمكن للأنثى أن تأمن فيه، وإن كانت مسلحة بثقافة وتحرر كذاك الذي تملِكُه سيلين، التي يخاف عليها أحيانًا من أن يحدث لها ما حدث لبنات جنسها في بلده.

صورة الأنثى الجزائرية

يرى رشيد بوجدرة أنّ «الفكر الديني والكبت الجنسي لم يَكُفَّا في المجتمع الجزائري عن البروز في أعتى وأعنف مظاهرهما، وهو الأمر الذي شكَّل عبر تاريخ المجتمع الجزائري انسدادًا أمام القوى الإنتاجية للمرأة، وعيها، عقلانيتها، حركيتها التاريخية». فإن كان الفرد عمومًا يُعاني في هذا المجتمع قهر سلطات مختلفة: دينية، اجتماعية، سياسية، فإن هذا القهر يتكثَّف ويتضاعف حينما يتعلَّق الأمر بالمرأة، ممَّا يجعلها «ترزح تحت عبءٍ ثقيل من العقد والمركبات»، فهي منذ الأزل مقهورة بيولوجيًّا، قهرها الدين وظلمها وسلبها أدنى حقوقها.

تكريسًا لهذه المقولة نجد أنّ الراوي يُركزُ على مدار الرواية على ثنائية الأب/ الأم، فإن كان الأب هو الصورة المختزلة لكل السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية، فإنَّ الأم هنا تكثفُ صورة المرأة المُغْتَصَبة حتى من طرف زوجها، ولذلك راح رشيد بوجدرة يبدي التزامه الدفاع عنها، إنها - حسبه- «مهضومة الحقوق من طرف الرجل العربي... هذا إلى جانب العنصر العقائدي الذي له يد فيما لحِق بالعنصر اللطيف من إهانات، فهو (رشيد بوجدرة) ينظُر إليها نظرة استعطاف... وهذا باعتبارها كائنًا إنسانيًّا يُؤثِّر ويَتأثَّر... لذلك يَصِفُها في تجاربه الإبداعية بنزعتها ومزاجها وطرق اتصاله بالناس»، فهل يكون الدفاع عن المرأة بتصويرها كمُتعة للقارئ سواء المحلي أو الغربي؟

يقول سليم بوفنداسة: «وما زاد من تعلُّقِي وتعلُّق أصدقائي التلاميذ في تلك الفترة به (رشيد بوجدرة) هو الجنس، نعم لقد غذَّى حرمانَنَا الجنسي...كنا أطفالًا، وكان يمتلِكُ القدرة العجيبة على صوْغِ كوابيسنا في إنشاءٍ يقوم على الفضح والصَّراحة».

وهذا ما يُعِيد طرح السؤال مجدَّدًا عن توظيف رشيد بوجدرة للجنس بشكل كبير في كتاباته، فالقول السابق يتعارض مع ما ذهب إليه محمد ساري واحد من الأكاديميين الجزائريين الذي يرى أن بوجدرة «لم يتناول الجنس كغاية في حدّ ذاته، مثلما تناولَه الأدباء العرب عمومًا لإثارة حواس وأحاسيس القارئ». تُعتبَر المرأة والطفل «الحلقة الاجتماعية، النفسية الأكثر دقَّة وحساسية، والأكثر كشفًا عن عورات المجتمع وتناقضاته»، إنّ المرأة «أفصح الأمثلة على وضعية القهر بكل أوجهها... في وضعيتها تتَجمَّع كلُّ تناقضات المجتمع... فهي أكثر العناصر الاجتماعية تعرضًا للتجنيس في قيمتها على جميع الصُّعُد: الجنس، الفكر، الإنتاج، المكانة».

رغم ذلك فقد تحاشى رشيد بوجدرة الفرصة التي يمنحُها له توظيفه لصورة الأنثى، مُفضِّلًا عدم التطرُّق للأبعاد الاجتماعية والنفسية لهذا القهر، فحتى الأم لم

يكن هاجسه إظهار معاناتها إلّا عرضًا، فهل كان الجنس هو هاجسه الوحيد؟ أم إنها طبيعة روايته السير الذاتية، التي «يصعب إخضاعها لمنطق قراءة عقلانية صارمة... إذ يتداخل فيها الواقع والرغبة، العقل والمخيلة، الإمكان والكبت»؟ لا تقتصر دلالات حضور الأنثى الجزائرية في الرواية على ما ذكرنا، فلم يكُن القهر ولا الكبت ولا الإثارة هو ما أطَّرَ صورة هذه الأنثى، إنما يُضاف لكلِّ ذلك تلك العوالم التي حفلت بها الرواية، إنها «أسرار الحريم المغربية»، التي لطالما سحرت المستشرقين وأغرتهم باكتشاف الدار الكبيرة، جلبة النساء، هواجسهن وخلجاتهن، طقوسهن، كل تلك الأشياء لا بد أن تضفي على النص إثارة تُغرِي قارئًا غربيًّا مُتعطِّشًا لكلِّ ما هو شرقيٌّ يعبقُ بسحر «ألف ليلة وليلة».

خاتمة

إنّ حضور الآخر في هذه المدونة يُطالعنا منذ البداية من خلال اللّغة التي اختارها الكاتب، فمن خلال هذه الدراسة بدا لنا أنّ لغة الإبداع عند رشيد بوجدرة تتجاوز كونها إرثًا استعماريًّا، أو مجرد وسيلة إبلاغ لا تأثير لها في المضمون، لتصبح عاملًا حاسمًا في تحديد الموضوعات التي تطرّق لها؛ إذ إنّ اختيار اللّغة الفرنسية اختيارًا طوعيًّا بعيدًا من الظروف التي فُرضت على كُتّاب غيره في مرحلة الاحتلال، يستتبع توجهه المقصود لقارئ بعينه هو القارئ الفرنسي، ويُكرّس هذا المُعطى نشره لروايته في فرنسا.

لقد عمل هذا الحضور على وسم الرواية بميزات خاصّة تمثلت في المضامين التي اختارها الكاتب، فالآخر ينتظر صورة مشوّقة عن الأنا الجزائري/ المسلم، التي يجب أن توافق ما رسمه لها قبلًا في ذاكرته المحمّلة بصور نمطية، لقد بدا حضور الآخر وظهر تأثيره بشكل جليّ من خلال الصور التي قدمها بوجدرة عن الأنا، إنّها صور نمطية راكمتها واحتفظت بها الذاكرة الأوربية منذ قرون، فالجزائري/ المسلم ظهر في هذه المدونة بتلك الصورة التي كرستها ألف ليلة وليلة، صورة الرجل الشهواني الجشع الذي لا همّ له إلّا إشباع غريزته الجنسية. لم تكن هذه هي الصور الوحيدة التي ينتظرها القارئ الأوربي، بل ينتظر أيضًا صورة الشّرق السّاحرة، حرارة الصّيف وعبق ليالي رمضان، الشّرق الذي لا يمكن تصوره من غير تلك الطقوس الدينية والخرافية، التي تشبع فيه حبّه لعوالم كلّ ما هو عجيب وغريب، ولهذا نجد بوجدرة يعيد الكثير من المقولات التي



لغة الإبداع عند رشيد بوجدرة تتجاوز كونها إرثًا استعماريًّا، أو مجرد وسيلة إبلاغ لا تأثير لها في المضمون، لتصبح عاملا حاسمًا في تحديد الموضوعات التي تطرّق لها

تُشكّل حقيقة مركزية في منظومة القارئ الأوربي الفكرية، وتُعيد رسم الصورة النمطية نفسها التي يحملها الآخر عن الأنا، التي ترسخت تاريخيًّا منذ الحروب الصليبية، وشكّلت رصيدًا أدبيًّا أثر في تناول القارئ لنص رشيد بوجدرة.

كرّست أعمال بوجدرة من خلال مضامينها الصادمة للجماعة العداء ضدها، حتى في أوساط الناس البسطاء، وفي أحسن الأحوال التحرج من تناولها، حيث عملت على انتهاك المقدس وتحطيم كلّ ما يرمُز لمقومات الأمّة، ولا سيما حين يتعلّق الأمر بما يسمى الثالوث المحرم: الدين، الجنس، السياسة؛ إذ شكّل هذا الثالوث في الغالب الموضوع الأثير والأكثر عُرضةً للخرق في نصوص بوجدرة، مع ما يستتبعه من توظيف لصورة المرأة. فلم يكن من الغريب أن نرى صورة الأنثى عند بوجدرة متماشية مع هذا الخرق والهدم الذي يمارسه، ومكرسة للصورة التي يرسمها لمجتمع يراه متخلّفًا ومتشبثًا بفكر بدائي، يؤمن بالسّحر والخرافة، هذا القول ينسحب أيضًا على الصّورة التي رسمها الكاتب للأب والإمام والحاكم، إنّهم على اختلاف مستوياتهم صورة لفكر واحد. ولكنّ صورة المرأة شكّلت التكثيف الذي يرسخ ويعمق تلك الصور كحقائق ثابتة ولا سيما إن ارتبطت بصور مقابلة للأنثى الغربية تضيء أكثر وفق مفهوم المخالفة والتضاد صورة الأنثى الجزائرية.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



التأثير السياسي للفن وعدم القدرة على التنبؤ به

ريجينا نينو ميون باحثة بأكاديمية الفنون الإستونية
ترجمة رمضان الصباغ باحث مصري

التأثير السياسي للفن

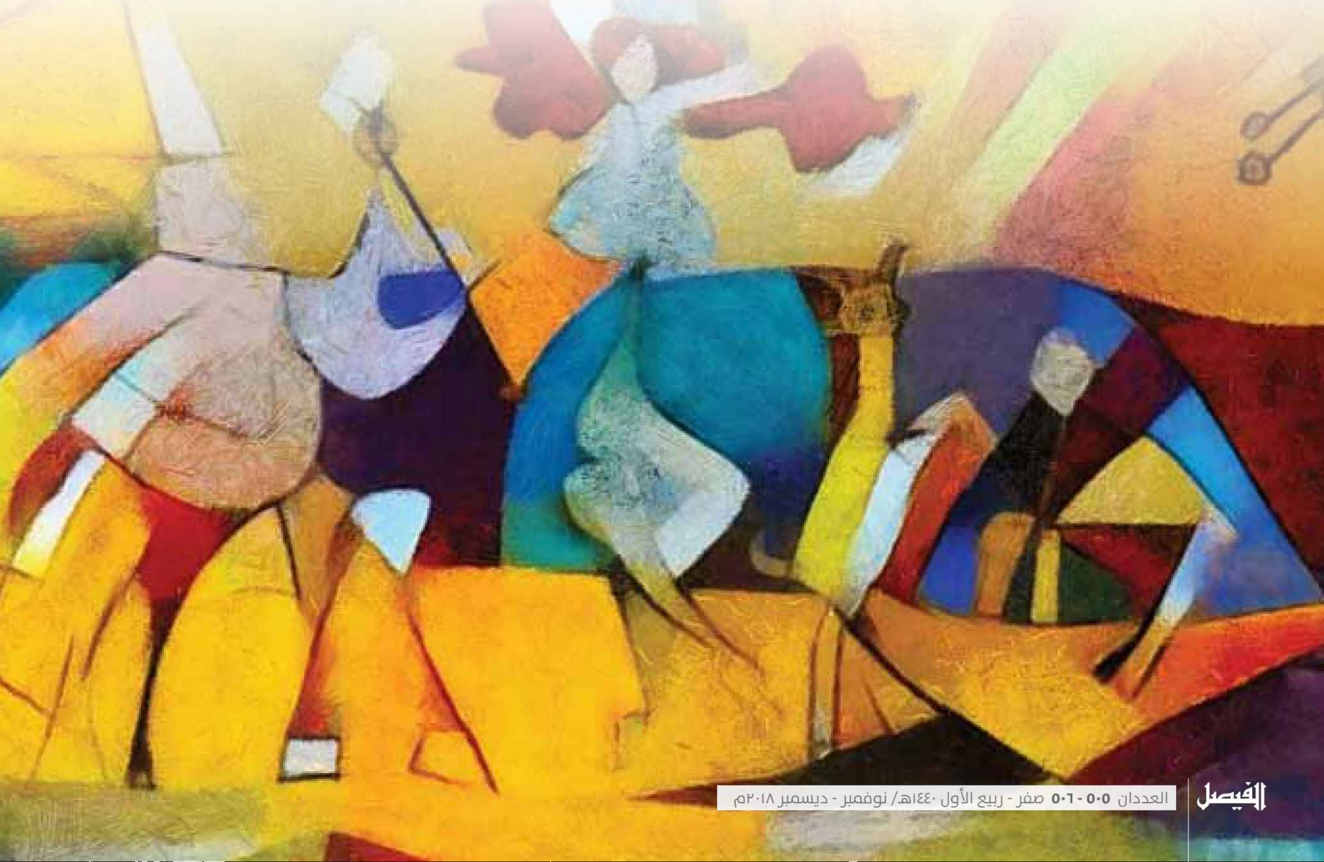
يعد الشيء لجاك رانسير عملًا فنيًّا إذا كان ينتج تصورًا جديدًا للعالم. ويمكن وصفه بأنه دمج لثلاث عمليات أو ثلاث خطوات:

أولًا- أنه ينتج شكلًا حسيًّا للغرابة.

ثانيًا- أنه يطور الوعي السياسي للعقل بسبب هذه الغرابة.

ثالثًا- أنه يعبئ الأفراد سياسيًّا نتيجة لهذا الوعي. ومن ثم، يجب وصف التأثير السياسي للفن في هذه الشروط (المصطلحات). ويعدّ إنتاج شكل حسي للغرابة الأكثر مركزية في نص رانسير عن الفن السياسي. فيسميه فاعلية الانشقاق وهو نوع معين من الصراع بين الإحساس والمعنى: «ويعد الانشقاق صراعًا بين المظهر الحسي وطريقة فهمه، أو بين عدة أنظمة حسية و/ أو «هيئات». وليس الهدف من الفن السياسي، كما يوضح جوزيف تانكي، مجرد تغيير النظم السياسية بل تغيير معنى الحياة. وبعبارة أخرى، يجب أن يبدع العمل الفني خبرة جديدة تميز نفسها تمامًا من خبرة الحياة اليومية؛ ويقدم خبرات «تختلف اختلافًا جذريًّا عن التنظيم اليومي للحس».

ونشهد كنتيجة للانشقاق، صراعًا أو صدمة. ويطلق عليه رانسير الصدمة الفنية أو صدمة عقلية أو إدراكية. ويعدّ السبب في خبرة الصدمة أن العمل الفني يكشف عن «بعض الاتصال السري للأشياء الخفية وراء الواقع اليومي». ويأتي الكشف كالصدمة لنا. ويعتقد رانسير أيضًا أنه يمكن إنشاء الانشقاق



من خلال الجمع بين العناصر غير المتجانسة في شكل الكولاج أو المونتاج. ويعد مثاله المفضل للفن السياسي سلسلة مارثا روزل ماكبة وطن الحرب «من سبعينيات القرن العشرين. في هذه الصور المركبة، وضعت «روزل» صور حرب فيتنام جنبًا إلى جنب مع صور الحياة المحلية الأمريكية السعيدة. وكان الهدف من ذلك الكشف عن عالم وراء عالم آخر: نزاع الحرب وراء وسائل الراحة المحلية. ويقتبس رانسير: «كان من المفترض أن تنتج العلاقة بين الصورتين تأثيرًا مزدوجًا: الوعي بنظام الهيمنة المتصل بالسعادة المحلية الأمريكية، وبعنف الحرب الإمبريالية، ولكن أيضًا الشعور بالتواطؤ المذنب في هذا النظام». وتتضمن الأمثلة الأخرى على الفن السياسي مسرحية بيرتولت بريخت «صعود الدرة على المقاومة من أرتورو أوي» (١٩٤١م) التي «يتم فيها وضع عناصر غير متجانسة معًا من أجل إثارة الصدمة»، وصور جون هارتفيلد المركبة من ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين.

جاك رانسير

عدم القدرة على التنبؤ بالتأثير السياسي

إن الشرط الضروري للفن السياسي أن يكون معناه خفيًّا أو يجب ألا يكون متوقعًا. ولا يمكن أن تكون هناك أي خطوط إرشادية للفنان عن كيفية إبداع الفن السياسي. ويعد، على سبيل المثال، خطأً شائعًا بين الفنانين وجود افتراض أساسي بأن «الفن يجبرنا على التمرد عندما يظهر لنا الأشياء الثائرة». أما رانسير، فإنه لا يمكن التنبؤ بالفاعلية السياسية دائمًا أو لا يمكن إحصاؤها: ولكن ليس هناك سبب يجعل الغرابة الحسية التي ينتجها صراع العناصر غير المتجانسة يجب أن تحقق فهم حالة العالم؛ وليس هناك سبب أيضًا؛ لأن فهم حالة العالم تحث على القرار بتغييره. لا وجود هناك لطريق مباشر من حقيقة النظر في المشهد إلى حقيقة فهم حالة العالم؛ فلا وجود لطريق مباشر من الإدراك العقلي إلى الفعل السياسي.

بيرتولت بريخت

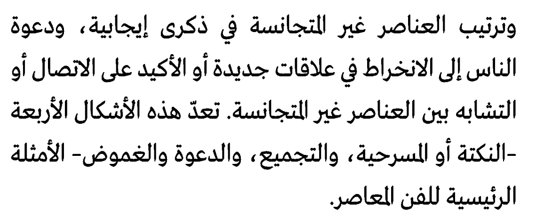
ومن المتفق عليه عمومًا أن نصوص رانسير «لا تحتوي على نموذج لإبداع أو قراءة الصور السياسية». وكما لخص جون روبرتس، ليس هناك لرانسير «وسائط قواعد المتابعة المعممة

ليس الهدف من الفن السياسي، كما يوضح جوزيف تانكي، مجرد تغيير النظم السياسية، بل تغيير معنى الحياة. وبعبارة أخرى، يجب أن يبدع العمل الفني خبرات تختلف اختلافًا جذريًّا عن التنظيم اليومي للحس

أو التدريب المناسب للمتفرجين؛ بل على النقيض من ذلك، لا يوجد سوى تحديد حر للمتفرجين وتحديد للأعمال بحرية».

ويكمن السبب في استحالة القواعد في النظام الجمالي للفن. أما رانسير فيجب إبداع الفن السياسي، في النظام الجمالي للفن. وكما يوضح رانسير، أن «النظام الجمالي للفنون هو النظام الذي يحدد بدقة الفن في تفرده وتحرره من أي قواعد محددة، ومن أي تسلسل هرمي للفنون، والموضوع، والأنواع». وبناءً على ذلك، لا توجد قواعد للفنان عن كيفية تمثيل الموضوع ولا قواعد للمشاهد عن كيفية قراءة العمل أو فهمه. وبالتالي، ينطبق استبعاد القواعد على كل من الفنان والمشاهد.

ومع ذلك، تعطينا نصوص رانسير السبب لاستنتاج أن خبرة الانشقاق لا تعتمد على الفرد بل تعدّ مجتمعية، أن هناك توجهات ومواقف أساسية في المجتمع تجعلنا نقوم برد الفعل بطرائق معينة. ويحدث التغيير في التفكير والموقف سواء من جانب الفنانين والنظارة أيضًا. فعلى سبيل المثال، يعتقد رانسير أن عدم فاعلية الفن المعاصر قد نجمت عن حقيقة أن العالم اللاحسي أصبح بديهيًّا، وأن الفنان يقدم المعاني التي تعد معروفة ومشتركة لدى الجميع. ونتيجة لذلك، يلعب الفن المعاصر أيضًا على عدم القدرة على الحسم،



وترتيب العناصر غير المتجانسة في ذكرى إيجابية، ودعوة الناس إلى الانخراط في علاقات جديدة أو الأكيد على الاتصال أو التشابه بين العناصر غير المتجانسة. تعدّ هذه الأشكال الأربعة -النكتة أو المسرحية، والتجميع، والدعوة والغموض- الأمثلة الرئيسية للفن المعاصر.

ويعتقد رانسير أن المثال على الدعابة أو المسرحية هو عمل وانغ دو «أزمنة العالم» (١٩٨٨م). مقارنة بسلسلة مارثا روزلر «مواكبة وطن الحرب». مع عمل وانغ دو، يقول رانسير:

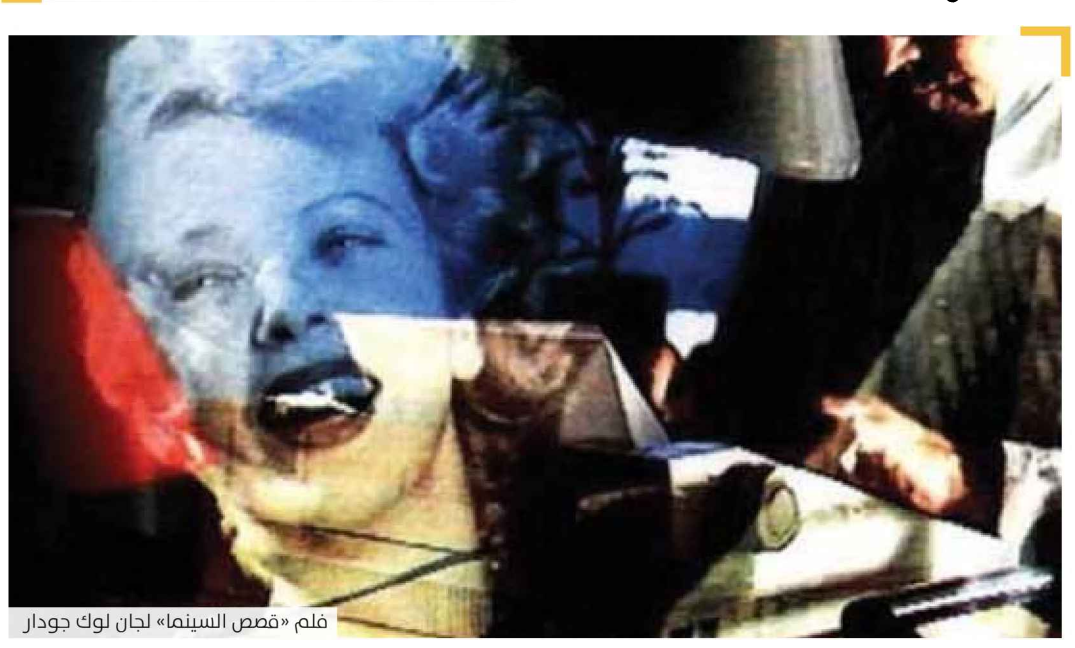
«كانت في كلتا الحالتين صورة السعادة الأميركية إلى جانب سرها الخفي: الحرب والعنف الاقتصادي في «مارثا روزلر»، والجنس والبذاءة لدى وانغ دو. ولكن في حالة وانغ دو، قد اختفى الصراع السياسي والشعور بالغرابة. وكان ما بقي هو التأثير التلقائي لنزع الشرعية: فقد نزعت البذاءة الجنسية الشرعية عن السياسة، ونزع تمثال الشمع الشرعية عن الفن الرفيع. ولكن لم يعد هناك أي شيء لنزع الشرعية. فقد دارت الميكانيكية حول نفسها».

وبعبارة أخرى، فإن عمل وانغ دو ليس له تأثير الانشقاق لأنه لا يكشف عن أي معنى خفي غير معروف سابقًا للمشاهد. وكان من المرجح جدًّا أن هدفه إظهار أن وراء الصورة السعيدة للزوجين كلينتون يوجد هناك سر قذر، ولكن لأن من الصعب جدًّا العثور على أي شخص في الواقع يجهل هذه الأمور، فتنتهي الآلية بالدوران حول نفسها واللعب على عدم إمكانية تأثيرها. الآن، إذا كنا نتمسك بفكرة أن خبرة العمل الفني تعد متفردة بحتة أو فردية، فمن ثم كل ما نحتاج القيام به لإثبات أن وانغ دو قدم فنًّا سياسيًّا هو العثور على شخص ما لم يسمع قط عن قضية كلينتون ومن قد تأتي إليه بوصفها صدمة. ولكن بالتأكيد، ليست هذه وجهة النظر التي يريد رانسير الدفاع عنها. يبدو هذا أكثر قابلية للادعاء بأن رانسير ينتقد الفن المعاصر لأنه أخفق في تحدي المفاهيم السائدة للحياة في المجتمع بشكل عام. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فمن ثم ليس هناك سبب لا يجعل الفنان لا يستطيع التنبؤ بفاعلية عمله: إذا كان/ كانت يأخذ في الحسبان الميول الحالية في المجتمع، وكشف بعض المعاني الخفية غير المعروفة مسبقًا للجمهور، ولديه/ ولديها كل الأسباب لتوقع تأثر الجمهور بعمله/ بعملها، فمن المرجح أن ينجح.

تعريف الفن السياسي

يعد تعريف الفن السياسي لرانسير مساويًا لتعريف الفن، لأن «الفن في إطار النظام الجمالي يعد بالضرورة سياسيًّا». وقد جرى الادعاء بأن تعريف رانسير للفن يعد تعريفًا ضيقًا أيضًا؛ لأنه يترك كثيرًا من الأعمال المعاصرة التي تعدّ فنًّا بصفة عامة. وكان هدفي إظهار أن تعريفه، على العكس من ذلك، غامض جدًّا أو شامل. ولا يساعد تعريفه على تصنيف الأعمال الفنية وشرح كيفية استمرار بعض الأعمال السياسية في الحصول على وضع بالأعمال الفنية على مر التاريخ.

> **أزعم أن نظرية «رانسير» لا تستبعد إمكانية أن كل عمل يمكن أن يكون عملا فنيًّا سياسيًّا، وهذا يجعل من الصعب تصنيفه أو تقديم قائمة بالفن السياسي**


فلم «قصص السينما» لجان لوك جودار

وكما ذكر في الفصل السابق، فإن التقارب البسيط للعناصر غير المتجانسة غير كافٍ للانشقاق. ويجب على الفنان اختيار العناصر بحكمة من أجل الكشف عن معنى خفي غير معروف للجمهور. ويعني ذلك أيضًا أن العمل المحدد، والعمل نفسه يمكن أن يكون له تأثيرات مختلفة تعتمد على الوقت الذي يُعرَض فيه للجمهور. فعلى سبيل المثال، يعتقد رانسير أن فلم «جان لوك جودار» «قصص السينما Histoires du cinéma» يعد مثالًا على ذلك الغموض من الوجود المشترك وليس من الانشقاقات فقط؛ لأنه تم في أواخر الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين. وعلى حد تعبير رانسير:


جون هارتفيلد

«إذا كان قد قدم قبل عشرين عامًا، كان يمكن أن يكون هذا الكولاج فقط مفهومًا على أنه صراع ديالكتيكي، يشجب سر الموت المختفي وراء كل من الفن الرفيع والسعادة الأميركية. ولكن تتحول صورة الشجب، في قصص السينما، إلى صورة للخلاص». ولكن، في رأيي، إذا كان فهم العمل يعتمد على المواقف الاجتماعية السياسية في وقت معين أو المعرفة العامة السائدة في مرحلة محددة، فمن ثم لا يوجد سبب يجعل العمل غير الناجح يقدم نفسه بوصفه فنًّا سياسيًّا الآن أو في الماضي ولا يمكن فهمه كفن سياسي في المستقبل.

ولا يمكننا أن نستبعد إمكانية أن بوسع العمل الفني الحصول على التأثير المختلف في المشاهدين في سياق جديد في وقت آخر. في الواقع، لا يتجاهل رانسير هذا. فيقول: «اعتمادًا على العصور، كانت «البؤساء» ينظر إليها على أنها التعليم المسيحي (الشفهي) مع الميول الاشتراكية، والنزعة العاطفية البرجوازية على الجانب الآخر من الصراع الطبقي أو قصيدة من الدرجة الأولى حيث لا يوجد المعنى الديمقراطي بها في ضجيج المتاريس الثورية ولكن في الفرد وتعصب «جان فالجين» شبه السري. وفقًا لذلك، أنا أزعم أن نظرية «رانسير» لا تستبعد إمكانية أن كل عمل يمكن أن يكون عملًا فنيًّا سياسيًّا وهذا يجعل من الصعب تصنيفه أو تقديم قائمة بالفن السياسي. إضافة إلى أنه من الممكن أيضًا أن يكون العمل الفني الذي يسبب صدمة حسية في الوقت نفسه، قد لا يكون له التأثير نفسه في المستقبل (في سياق آخر في زمن آخر)، وهذا يثير السؤال عما إذا كان العمل الذي عُدَّ أنه الفن السياسي، هل يمكن أن يظل (باستمرار) يصنف على أنه عمل فني سياسي؟

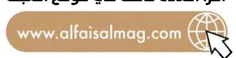
وأخيرًا، فإن الفن السياسي يجب أن يخلق الانشقاقات، وهذا بدوره، يسبب صدمة للمتلقي. ويعد تأثير الصدمة أصليًّا. ولكن لا يمكن تكرار التأثير الأصلي. وفقًا لذلك، يمكن أن يخلق العمل الفني اصطدامًا حسيًّا جديدًا -طريقة جديدة لرؤية العالم- فقط مرة واحدة. ولن تكون طريقة جديدة لفهم العالم في المرة القادمة التي نرى فيها ذلك. ولكن إذا كان الأمر كذلك، فإن أعمال «مارثا روزلر» لا تعد فنًّا سياسيًّا لأن ما تقدمه من كولاج لا يسبب الاصطدام الحسي للمتلقي المعاصر بعد ذلك، ولا يعبئه / ولا يعبئها للعمل السياسي. وقد كُشِفَ عن المعاني الخفية بالفعل، ولا تأتي بوصفها صدمة بعد الآن. وهكذا، أودّ أن أقول: إن نظرية رانسير ليست كافية لشرح كيف يمكن أن يستمر العمل الفني فنًّا سياسيًّا على مر التاريخ. ولا تترك نظرية رانسير مجالًا للتعريف الشامل للفن السياسي.

الخلاصة

لقد كان هدفي إظهار أنه على الرغم من أن رانسير يزعم أن التأثير السياسي للفن لا يمكن التنبؤ به، فإن نصوصه تسمح لنا أن نستنتج أنه من خلال الأخذ في الحسبان الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة والفهم العام السائد بالعالم، فيمكن للفنان أن ينجح في توقعاته للتسبب في فعل الانشقاق في الجمهور. كما كان هدفي إظهار أن تعريف رانسير للفن السياسي ليس ضيقًا جدًّا، بل غامضًا جدًّا أو شاملًا: فأولًا، يمكن أن يكون كل عمل عملًا فنيًّا سياسيًّا، وثانيًا، إذا رأينا أن ذلك التأثير السياسي للعمل الفني يعتمد على السياق الاجتماعي السياسي، فبالتالي قد لا يكون عملًا فنيًّا في سياق آخر في المستقبل، وإذا رأينا أن التأثير السياسي يعدّ بالضرورة صدمة أصلية لا يمكن تكرارها، فبالتالي يجب أن يتوقف الفن السياسي بالضرورة عن التأثير السياسي في المستقبل.


مارثا روزلر

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

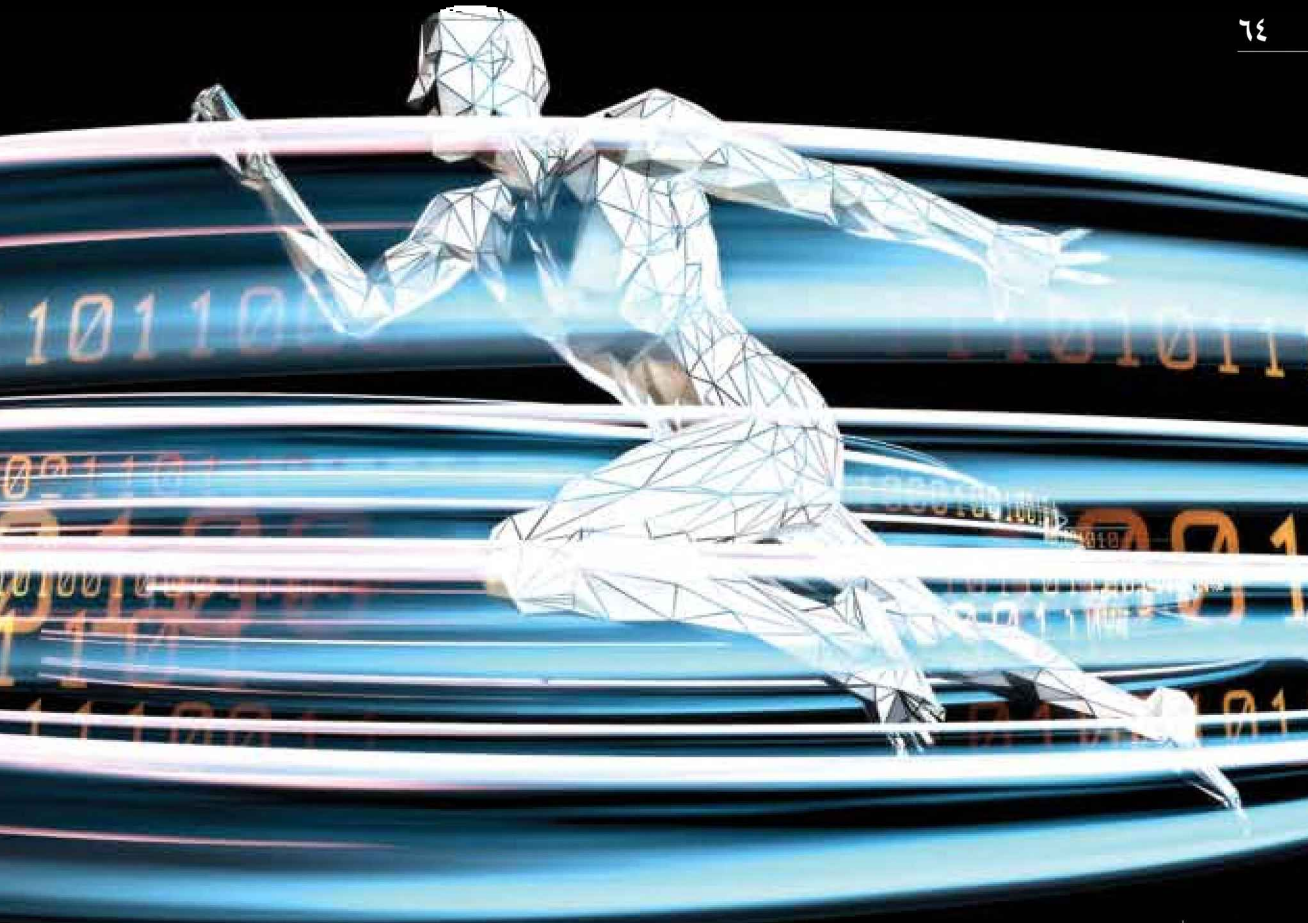


الثورة البيوتكنولوجية المعاصرة وآفاقها الفلسفية

الترانس: تكنوفاشية جديدة وإعلان حرب ضد النوع الإنساني

محمد سبيلا مفكر مغربي

لعل سر اهتمام الفلسفة (والفلاسفة المعاصرين) بمسألة التحولات العميقة التي تحدثها التكنولوجيا الحديثة، وبخاصة منها هذا التحول الجذري والنوعي المتمثل في الانتقال من صناعة الأشياء إلى صناعة الكائن الحي، هو ضرورة التفكير في التحولات المشحونة بالدلالات الفلسفية والميتافيزيقية التي يتعين التفكير فيها على الحدود الفاصلة بين العلم التكنولوجي والفكر الفلسفي.



أولًا- الثورة الصناعية في العصر الحديث أو معجزات العلم الحديث

السيطرة الشاملة للعلم/ التقني على الحياة الإنسانية هي سيطرة حديثة بدأت تتضح معالمها منذ القرن ١٩ مع بداية الثورات الصناعية، والانتشار التدريجي والمتسارع للمنتجات التقنية عبر العالم. ورغم التباينات الواضحة بين مؤرخي العلم حول عدد الثورات التي شهدها العالم المتقدم، فإن المتعارف عليه السائد هو أن هناك على وجه العموم ثلاث ثورات علمية/ تقنية كبرى حدثت في الغرب منذ القرن السابع عشر، وانتشرت تدريجيًّا عبر العالم. وحسب التحليل الذي قدمه الباحث الأميركي جيرمي ريفكين (G.Rifkin) فإن الثورات الصناعية الكبرى المؤثرة تلازمت فيها ثلاثة عناصر أساسية: الطاقة والإنتاج والتواصل. فالثورة الصناعية هي مجموعة اكتشافات علمية تقنية تيسر شكلًا جديدًا من أشكال الطاقة التي ستكون هي المصدر المحرك الأساسي للإنتاج الاقتصادي، كما سيرتبط بها شكل جديد من أشكال التواصل. فالثورة الصناعية الأولى (نحو ١٧٥٠م) تمحورت حول استخدام الفحم كطاقة أحفورية ارتبط بها اختراع الآلة البخارية التي ستصبح محرك الإنتاج الاقتصادي والتواصل بالقطار. وقد استفادت الطاقة الجديدة ونمط الإنتاج المصاحب لها من اختراع سابق هو المطبعة التي يعود اختراعها إلى القرن الخامس عشر. وشكل التواصل الذي طوره النظام التقني- الإنتاجي الجديد هو تعميم الطباعة وتعميم التعليم ونشر المعرفة، مع ما صاحب ذلك من تخطيط المدن وتعمير وتمركز وسائل الإنتاج جغرافيًّا وبشريًّا.

أما الثورة الصناعية الثانية فحدثت نحو سنة ١٨٥٠م ومحورها الأساسي هو اكتشاف الكهرباء والبترول كمصادر جديدة للطاقة، تلاها اختراع المحرك القائم على الاحتراق الداخلي أو المحرك الانفجاري. وتعد الثورة الصناعية الثانية لحظة أساسية في تشكل النظام الرأسمالي الغربي الحديث وانتشاره عبر العالم. وقد رافقها ظهور عدة اختراعات تقنية شكلت ذراعها التواصلي: الهاتف، والتلغراف، والسيارة، والراديو، والتليفزيون، والطائرة كلها في وجهيها المدني والعسكري.

شهدت الثورة الصناعية الثالثة ابتداء من عام ١٩٥٠م تقريبًا تحولات نوعية هائلة تميزت أولًا باستدماج واستجماع كل أدوات ونتائج المرحلتين السابقتين وثانيًا بتسارع متزايد لوتيرة تطور الاكتشافات وثالثًا بالجدة النوعية المتواترة. هناك قدر من الارتباك في تصنيف هذه الثورات بحيث يتحدث البعض عن ثورة رابعة وآخرون عن خامسة، إلا أننا سنتابع التصنيف الذي قدمه جيرمين ريفكي في كتابه «الثورة الصناعية الثالثة» الذي تبناه لوك فيرى في كتابه «la revolution transhumaniste» (Plan ٢٠١٦) وإن لم يكن موافقًا على التأطير النظري والأيديولوجي (الطوباوي) الذي تبناه المؤلف.

ثانيًا- الثورات البيوتكنولوجية من رحم الثورة الثالثة

نشأت الثورة الصناعية الثالثة مع ظهور موارد جديدة للطاقة: الطاقات الحيوية الخضراء المتمثلة في الطاقة الشمسية والطاقة الهوائية والطاقة الإلكترونية، وهي طاقات تنضاف إلى طاقات منحدرة من المرحلة السالفة كالطاقة الذرية كما أنها ذات أبعاد وأذرع أخرى من بينها ارتياد مجالات الكون اللامتناهي. صاحب هذه المرحلة الثالثة ابتكار أدوات تواصل جديدة هي عصارة وخلاصة تجديدية تتمثل وتستعمل معطيات الثورات السابقة المتمثلة في الذرة والإلكترونيات والتواصل، ومن أبرزها المركب NBIC:

١- النانوتكنولوجيا أو التكنولوجيات اللامتناهية الصغر (النانو جزء على مليار من المتر)، التي استُخدِمت في الجراحات وفي صناعة الإنسان الآلي المتناهي الصغر.

٢- البيوتكنولوجيا أو تكنولوجيات الحياة التي بلغت اليوم ذروتها مع تطور البيولوجيا التركيبية (B.Synthetique) التي دشنت مرحلة الصناعة التكنولوجية للحياة مثلما حدث في صناعة الكائنات الوحيدة الخلية من طرف البيولوجي الأميركي Creig Venter.

٣- الإعلاميات والمعلوميات وقاعدتها التحتية الأساسية هي الشبكة العنكبوتية Internet التي يعدها ريفكين البنية التحتية للتحولات التكنولوجية الجديدة وهي آلية متعددة الوجوه والاستعمالات:

- إنترنت التواصل والمعرفة وتخزين المعلومات الضخمة (Big Data) ومثالها غوغل وشبكات التواصل (GAFA).
- إنترنت الأشياء والطباعة ثلاثية الأبعاد (Int 3D)
- إنترنت الطاقة المتمثلة في توفير الطاقة لمجموعات كبيرة صناعية أو سكنية أو وظيفية وتنظيمها شبكيًّا والمرتبطة بما يدعى الاقتصاد التعاوني.

٤- علوم الدماغ (S.Cognitives) وتتعلق بالذكاء الصناعي وبكيفية معالجة تخزين ونقل مليارات المعطيات والمعلومات في الزمن الواقعي.

كل هذه المكونات العلمتكنولوجية تتكاثف اليوم في اتجاه ما يطلق عليه Transhumanisme أي تطوير النوع الإنساني وفق وتيرة تطوره الطبيعية بمساعدة التقنية وPosthumanisme

أي مجاوزة النوع الإنساني عبر استخدام التقنية وتهجين الإنسان بها. الخلفية الفكرية المضمرة في كلا الاتجاهين هي أن تطور العلم والتكنولوجيا بوتيرة متوالية هندسية سيتجاوز التطور الطبيعي للإنسان وسيتخطاه وهو ما يعنيه مصطلح التفرد أو الفرادة Singularité المتعارف عليه في هذين الاتجاهين.

وما يمكن أن يستنتج من هذين التصورين هو أن التطوير Trans من جهة والتخطي Post من جهة أخرى كلاهما استجابة لتطور التقنية ولمتطلباتها التي بدأت تفرض نفسها كضرورة على الإنتاج بشقيه التقني والبشري. فالترانس هو لحظة أساسية ضمن تطور التقنية التي بدأت تتطور بسرعة هندسية مذهلة، بحيث لم يعد العقل البشري ولا الجسم البشري قادرًا على مواكبتها. ومن هذه الزاوية لا يجوز عدّ الترانس تعبيرًا عن إرادة الإنسان المتقدم ورغبته في تطوير العلم/ التكنولوجي، بل إن الوجه الآخر الخفي في العملية هو أن هذا التطور - الذي يبدو أحيانًا على أنه تعبير عن استقلال نسبي للتقنية وزواج بين التقنية ورأس المال- هو لحظة عضوية ضمن هذا التطور الموضوعي:

- تقوية الذكاء، الذاكرة.
- القضاء على الشيخوخة والموت والهشاشة
- تطويل العمر(إكسير الحياة).

ثالثًا- مشروع الترانس: الإنسان المستزاد

يقول راي كورتسفيل أحد أنبياء الترانس techno-prophete «نود أن نصبح أصل المستقبل، نود أن نغير الحياة، نود خلق أنواع جديدة من الكائنات، أن نساهم في بناء البشرية، أن نختار مكوناتنا الحيوية، أن ننحت أجسامنا ونفوسنا، أن نروض جيناتنا، أن نلتهم ملذات تحويل خلايانا الجينية، أن نهب خلايانا الجذعية، وأن نبصر الألوان ما تحت الحمراء، وأن نسمع الموجات الصوتية الرفيعة وأن نستشم جيناتنا، وأن نستبدل خلايانا العصبية، وأن نمارس المتعة الجنسية في الفضاء، وأن نجاذب أناسنا الآليين أطراف الحديث، وأن نمارس الاستنساخ إلى ما لا نهاية، وأن نضيف لنا حواس جديدة، وأن نعيش قرنين وأكثر، وأن نستوطن القمر، وأن نخاطب المجرات...». هذا النداء الذي لا يخلو من نفس شعري- بشائري هو إلى حد ما برنامج عمل وخطة للترانس. وكان فرنسيس بيكون سباقًا في القرن السابع عشر الميلادي إلى تسطير ما يماثل ذلك: «تطويل العمر، استعادة الشباب، تأخير الشيخوخة، الإشفاء من الأمراض المزمنة أو المستعصية، مضاعفة قوة الحياة، الرفع من القدرات الذهنية، نقل الجسم إلى جسم آخر».

العناصر الأساسية لهذا البرنامج هي:

- تطويل العمر البشري.
- إقصاء الأمراض والآلام.
- إبعاد الشيخوخة.
- إبعاد الموت وتضبيب العلاقة بين الحياة والموت أو قتل الموت بتعبير L.Alexandre وكذا الشروع في صناعة الحياة.
- تقوية الذاكرة باستنبات شرائح إلكترونية.
- تقوية الحواس (السمع- البصر- الإحساس) ومضاعفة عددها.
- تقوية العقل والذكاء عن طريق الشحن أو تطوير قدرات التخزين أو تنشيط الدماغ بالتيار الكهربائي.
- تسريع وتقوية حركية الجسم.
- تطوير تجارب خلق كائنات حية وحيدة أو متعددة الخلايا.

ويضيف البعض: شحن أو تقوية الإحساس بالسعادة. هذه المهام هي محاولة لتحقيق إكسير الحياة الذي حلمت به الإنسانية من أجل إطالة العمر والإشفاء من الأمراض، أو لتحقيق «ينبوع التشبب» (Fontaine de Jouvence) المؤثث للحلم البشري بالخلود، مع فارق أن الإكسير والينبوع هما مجرد أحلام وتخيلات في حين أن مشروع الترانس هو مشروع علمي تكنولوجي فعلي يحيا بدعم فكري وسياسي وبتمويلات فعلية من طرف غوغل وكثير من الشركات تحت عنوان الإنسان المعدّل (Amélioré) أو المقوّى أو المستزاد (Augmente) إما بالتحسين أو التهجين.

رابعًا- مواقف الفلاسفة من الترانس

تعرض هذا المشروع لكثير من التهجمات والانتقادات بل الشتائم. فقد اتهم بأنه داروينية جديدة خطيرة وبأنه تكنوفاشية جديدة، وإعلان حرب ضد النوع الإنساني، ويوتوبيا تقنية حالمة وهذيان، ونوع جديد من السحر، وكابوس، بل ذهب البعض إلى التصريح بأنه أخطر من الانتراكس الجمرة الخبيثة ومن داعش ومن طاعون التطرف الإسلامي وقد ذهب أحد الرهبان المسيحيين إلى تشبيه الترانس بأنه محاولة يائسة لجعل الإنسان إلهًا. حتى مواقف كثير من الفلاسفة اتسمت بنوع من الحذر والتحفظ وأدرجوا في خانة المحافظين البيولوجيين، وذلك منذ ظهور البوادر الأولى لمحاولة الإنتاج الصناعي للحياة أو قبلها في تجارب الاستنساخ (Clonage)، أو أبناك المني، أو تطوير آليات تحسين النسل (Fugenisme) أو تركيب قلوب صناعية أو حمل الأجنة في قوارير زجاجية، أو مع اكتشاف الخرائط الجينية للكائنات الحية وضمنها الإنسان، وتقطيع الجينوم، والاستعادة

الجزئية للبصر أو للسمع أو الحركة للمشلولين إلى غير ذلك من الاختراقات ومعجزات العلمتكنولوجي الحديث.

فقد نصب الفلاسفة أنفسهم كمدافعين عن لُغْزِيَّة وقُدسية الحياة الإنسانية وعن النوع وعن الطبيعة والكرامة الإنسانية، وعن تميز الإنسان عن كل المخلوقات الأخرى. فقد سبق لفرنسيس فوكوياما أن عدَّ «فكرة مجاوزة الإنسانية transhumanisme هي الفكرة الأخطر في العالم»؛ لأنها فكرة تتهدد مفهوم الطبيعة الإنسانية الذي هو أمر أساسي من حيث إنه يقدم أساسًا مفهوميًّا أو تصوريًّا صلبًا لتجربتنا من حيث إننا نوع. وهذه الطبيعة هي بجانب الدين ما يحدد قيمتنا الأكثر أساسية. فتعديل المعطيات البيولوجية الأساسية لأفراد النوع معناه «نهاية الإنسان». لذلك فالترانس تشكل تهديدًا وخطرًا مهولًا ولا مرد له للنوع الإنساني من حيث هو نوع أخلاقي (فيري ص٩٨). فالغايات الأخلاقية «ثاوية في الطبيعة»، مرسومة في كينونة الأشياء أي في النظام الطبيعي للكون. إن «نتائج الثورة البيوتكنولوجية: المعاصرة حسب فوكوياما تتهدد الإنسان المعاصر أي النوع الإنساني لأن مآلها الأقصى هو «نهاية الإنسان». يمكن عدّ آراء الفيلسوف والسوسيولوجي الألماني هابرماس أقرب إلى النزعة البيولوجية المحافظة (Bioconservatisme) فموضوعه الأساسي هو التفكير في حدود ومشروعية الانتقال من طب علاجي إلى طب استضافي. يطرح هابرماس مسألة حدود حرية الآباء مقابل حرية الأبناء. فإعطاء الحق للآباء في التصرف في حرية الطفل باختيار الكفاءات والإضافات التي يرونها مناسبة سيكون بمثابة مساس بحرية الطفل أو بعلاقته الانعكاسية تجاه ذاته. ينطلق هابرماس من فكرة عدم قابلية الطبيعة الإنسانية للمساس وهو المعنى الملموس لقدسيتها. فقد يرفض الطفل، عندما يبلغ، هذه التعديلات التي أدخلت على تركيبته الجينية ووجهته نحو رغبات واختيارات رياضية أو فنية أو فكرية أخذت تبدو له غير ملائمة. فلا حق لأحد في أن يفرض اختياراته الاجتماعية على المكونات الطبيعية لفرد آخر (فيري ص ١١٧-١٤٠).

يرد لوك فيري على اعتراضات هابرماس قائلًا بأن هذه الاعتراضات على تعديل أو استعمال الخلايا الجينية على أساس أنه متعارض مع الأمر القطعي الكنطي بعدم جواز معاملة الآخر كوسيلة بل كغاية، قائلًا: إن الخلايا الجينية ليست آخر بل هي مجرد خلايا مجمعة غير واعية، وهو الأمر الذي يرفضه هابرماس، مستعملًا حجة الكنيسة حول وجود احتمالي أو ضمني لكائن إنساني في هذه الخلايا. فهي ليست شيئًا أو مجرد خلايا مجمعة بل هي كائن إنساني مفترض (فيري ١٢١).

انتقادات اجتماعية تتعلق بالقدرة المتفاوتة للفئات الاجتماعية على الاستفادة من نتائج الترانس، تدعو إلى تدخل الدولة لتيسير إمكانية استفادة الجميع منها. وتخوفات من إمكان استغلال الأنظمة الشمولية لهذه القدرات، وكذا إمكان سقوطها في أيادٍ إرهابية كداعش

ويبدو أن تحليلات وموقف الفيلسوف الأخلاقي الأميركي ميكائيل ساندل (M.Sandel) لا تختلف كثيرًا عن موقف هابرماس، من حيث افتراض وجود طبيعة إنسانية «مقدسة» أو غير قابلة للمس والتعديل، ووجود حقوق طبيعية بناء على افتراض وجود طبيعة إنسانية، (لا يفهمها فيري إلا كجينوم). وقد كان ساندل عضوًا في «لجنة الأخلاقيات» التي أنشأتها الرئاسة الأميركية سنة ٢٠٠٢م للتفكير في نتائج الثورات التكنولوجية المتلاحقة والمتداخلة (NBIC) ومفاعيلها على الإنسان. في سنة ٢٠٠٧م أصدر ساندل كتيبًا حول الأخلاقيات في عصر الهندسة الجينية يدور حول القضايا التالية:

١) اعتراضات حول الانتقال من النموذج العلاجي في الطب إلى النموذج «التحسيني» (Melioratif).

٢) حول مسألة الاستزادة في المجال الرياضي.

٣) حول المشروع الأبوي و«مصنع الأطفال».

الفكرة الرئيسية التي حملها الكتيب هي أنه مع تطور الترانس يُنتَقَل من أخلاقيات الامتنان (Gratitude) تجاه ما هو معطى أو مُهدى إلى أخلاقيات التحكم المطلق للعالم الخارجي في الذات من طرف الإنسان البروميتي (H.Prometheen) والمعطى أو العنصر الموهوب قد يعني الطبيعة أو أية قوة دينية مفارقة. ففي كلتا الحالتين يُفْرَدُ موقع خاص إما لعناية علوية أو إلى مبدأ عطاء خارجي فائق أو متفوق على الإنسان. وبهذا المعنى فإن الترانس هي تفريط في علاقة العَرضية والصُدفية وفي الوقت نفسه في سر الكينونة لصالح إرادة تحكم شديدة تكمن خطورتها في القضاء على القيم الأخلاقية الأساسية التي يقوم عليها العيش المشترك بين الناس والتي هي التواضع L'humilité والبراءة (أو التلقائية) Innocence وكذا التضامن (Solidarité). كما يفرد ساندل انتقادات اجتماعية تتعلق بالقدرة المتفاوتة للفئات الاجتماعية على الاستفادة من نتائج الترانس، داعيًا إلى تدخل الدولة لتيسير إمكانية استفادة الجميع منها. وأخيرًا يبدي ساندل تخوفاته من

إمكان استغلال الأنظمة الشمولية لهذه القدرات، وكذا إمكان سقوطها في أيادٍ إرهابية كداعش. (فيري ص١٠٩-١١٧) أما التقدمية البيولوجية Techno progressisme فهي تدافع عن المقولات التالية:

- الترانس هو تحسين نوعي (Eugenisme) جديد مختلف عن التحسين العنصري النازي وقوامه تحقيق الانتقال «من الحظ إلى الاختيار» (From chance to choise).

- نزعة مضادة للطبيعة. فليس التقدم هدفًا مأمولًا فقط، بل يتعين ألا يقتصر فقط على الإصلاحات السياسية والاجتماعية كما يجب أن يشمل طبيعتنا البيولوجية نفسها.

- تحقيق أمل الخلود هنا من طرف العلم والتقنية.

- تحقيق حلول ملائمة لكل القضايا البيولوجية والأخلاقية بروح تفاؤلية.

- تحقيق عقلانية مادية واحدية.

- إرساء أخلاقيات نفعية وليبرالية متحررة تُراوِح بين الليبرالية الجديدة والديمقراطية الاجتماعية.

- إقامة أيديولوجيا تفكيكية، ذات نزعة مساواتية ملائمة للبيئة.

- الدفاع عن الحذر والديمقراطية وأخلاقيات الحوار (فيري ص٢٦٨ ص٦٠-٨٩).

يمكن أن يندرج في سياق هذا النموذج المثالي أسماء مثل سلوتردايك الذي كان سباقًا إلى تبني فكرة أن تاريخ الإنسان (أو القطيع الإنساني بتعبيره) هو تاريخ ترويضه لذاته عبر أدوات مختلفة آخرها اليوم هي التقنية (Anthropo technique)، ومثل لوك فيري نفسه المدافع عن نوع من النزعة الإنسانية ذات الطابع العلماني (Humanisme laïc) وذلك في مواجهة تيارين فكرين أوربيين كبيرين هما: النزعة الإنسانية المسيحية التي تستلهم القديس توماس الأكويني وتفضل فكرة القانون الطبيعي، وذلك في مقابل نزعة إنسانية منسوبة للأنوار وأهم أعلامها Pic De la Mirandole (١٤٨٦) وكوندورسيه وروسو. كما يمكن أن نصنف الفلاسفة والعلماء المنضوين تحت راية نيتشه والترانس مثل Ray Kurzweil (أمريكا) وL.Alexandre (فرنسا) وماكس مور (M.Moore)، وبيتر سلوتردايك ولوك فيري ضمن رواد البيولوجيا التقدمية Bioprogressisme.

في سنة ١٩٩٩م قدم سلوترادايك محاضرة تحت عنوان: «قواعد من أجل الحظيرة الإنسانية» أعطت دفعة قوية لنقاش فلسفي جرى في ألمانيا، وكانت له أصداء أوربية وعالمية. وبعد أشهر أصدرت مجلة Diezeit عددًا خاصًّا تحت عنوان: «مشروع



زارادوسترا» أشارت فيه إلى هذه المحاضرة. وقد أعلن سلوتردايك أن من حرك هذه الهجومات هو يورغن هابرماس.

النقط الأساسية في محاضرة سلوتردايك

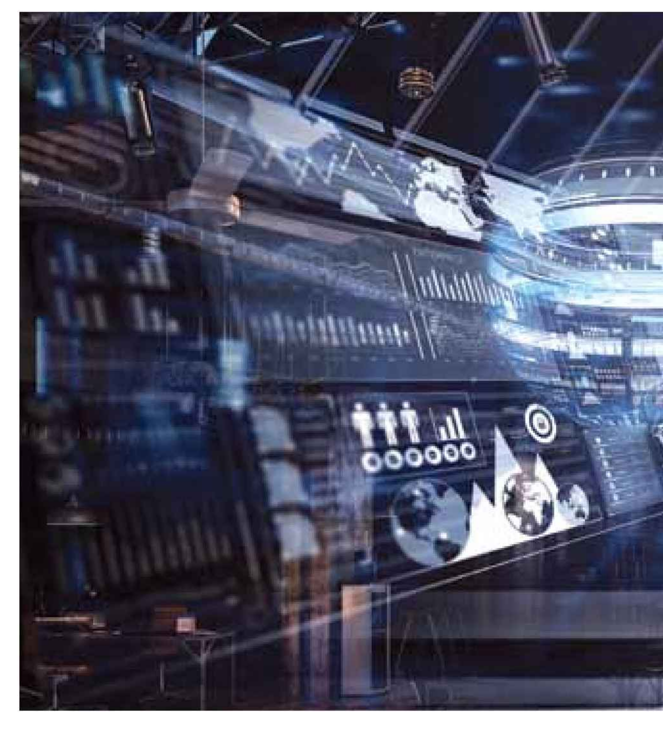
- نزع الطابع الحيواني عن الإنسان وإخراج الإنسان من حالة الحيوانية desanimaliser أو إحداث قطيعة بين الإنسان والحيوان.

- وضع الإنسان في مقام عال «حذاء الآلهة» بوصفه «راعي الكينونة» ومالكًا للعالم وللغة.

- فتح الطريق أمام نزعة إنسانية جديدة إنتروبو تقنية قائمة على ترويض الإنسان في الحظيرة البشرية بهدف تحضيره؛ لأن التقنية هي التي أهلته لأن يكون إنسانًا في إطار نزعة إنسانية بيوتكنولوجية.

- رعاية الحياة عبر: المصالحة والمواءمة بين تعالي الإنسان (عبر اللغة) وقدرة الأدوات والآلات والمصنوعات والرمامات والبيوتكنولوجيات.

ينطلق الفيلسوف الألماني بيتر سلوتردايك (١٩٤٧م) من التفكير (مع هيدغر ضد هيدغر) في مسألة النزعة الإنسانية؛ إذ يرى أن خطأ هيدغر هو تصوره أن إنسانية الإنسان معطى يعتمل في ذاته ومن ذاته ضمن تجربتنا الإنسانية، في حين أنها صفة مركبة أو تركيبية مبنية عبر العمل والتربية والترويض (في



الحظيرة الإنسانية). فترويض الإنسان هو الأمر المنسي الذي لم تفكره النزعة الإنسانية التقليدية بما فيها النزعة الإنسانية عند هيدغر التي تأخذ على النزعة الإنسانية التقليدية (المسيحية والماركسية والوجودية) أنها لم تفكر في إنسانوية الإنسان انطلاقًا من خصوصيته ككائن يملك «عالمًا» بل فقط انطلاقًا من تميزه عن الحيوان، الذي لا يملك إلا أفقًا غريزيًا محدودًا يحاول سلوتردايك أن يجاوز النزعات الإنسانية الكلاسيكية والحديثة، بما في ذلك النزعة الإنسانية «الأصيلة» التي يقول بها أستاذه هيدغر، نحو أفق أو فضاء مجاوز أو مفارق للنزعة الإنسانية (trans et post humaniste).

فالنزعات الإنسانية قد تناست عنصرًا مهمًّا وهو ترويض Domestication الإنسان لنفسه ضمن الحظيرة الإنسانية؛ لأنه هو منتج نفسه وصانع نفسه عبر عمليات التربية والتعليم والتدريب التي هي كلها عمليات ترويض بواسطة التقنية. فمفهوم الأنثروبوتقنية Anthropotechnique يمكّن من إبراز هذه الواقعة الإنسانية المتمثلة في أن الإنسان نتاج للإنسان بواسطة الفاصل الذي يقيمه هو نفسه مع المحيط الطبيعي. فترويض الإنسان يندرج ضمن منظور الأنثربويوتكنيك. من بين الخلفيات أو المضمرات الفكرية لسلوتردايك تصور مؤداه أن الإنسان ليس ماهية أو جوهرًا مستقلًّا، بقدر ما هو سيرورة Processur صناعية fabriqué، يتعين تحيينها باستمرار constament à faire. ولعل أكثر الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين الذين احتفوا بالمجاوزة هو لوك فيري Luc Ferry. يعيب فيري على الأوربيين عمومًا وعلى الفرنسيين على وجه الخصوص تأخرهم البيّن عن متابعة تطورات البيوتكنولوجيا والترانس، من حيث إنها تشكل بجانب العولمة وزواج الحب السمات الأساسية للعصر الحالي، ويعدّها نواة «الثورة» الصناعية الثالثة، وإن من نتائجها الأساسية (التي هي محط جدل الآن) «تهجين» (Hybridation) الإنسان بالآلة وخلق أجيال جديدة من الإنسان الآلي (Homme machine) (أو السيبورغ).

يبتهج لوك فيري لهذه الثورة من حيث إنها أولًا ستحُدُّ من الحتمية البيولوجية الظالمة أو ما يسميه يانصيب القدر، وثانيًا من حيث إنها ستفتح باب الاختيار الواسع كما يعبر عن ذلك شعار الترانس: من النصيب إلى الاختيار (From chance to choise).

يضع فيري الترانس في مواجهة نزعتين إنسانيتين تقليديتين هما النزعة الإنسانية المسيحية التي تعطي الأولوية للقانون الطبيعي وثانيهما النزعة الإنسانية الأنوارية ابتداءً من بيك دولاميراندول وكوندورسيه وروسو وماركس والأنوار عامة التي تعرّف الإنسان بحريته وبقدرته على تحقيق الاكتمال la perfectibilité، وعلى تجاوز الطبيعة وعلى اكتساب قدرات وكمالات لا نهاية لها.

يدافع فيري عن نزعة إنسانية لائكية ترى أن الطبيعة في حد ذاتها عمياء وقاسية وغير عادلة وأنها لا تعرف إلا القوة الغاشمة، وهو ما يبرر ضرورة تصحيحها وتحسينها خدمة للإنسان. إلا أن فيري لا يخفي تحفظه تجاه بعض التوجهات القوية للترانس نحو تطوير الإنسان وتقويته بسبب بعض انفلاتاته ونزوعه نحو الاستقلال الذاتي أو التطور الذاتي التلقائي (Autonomie) بعيدًا من تحكم الإنسان، داعيًا إلى ضرورة تأطير هذا التوجه وتنظيمه على المستويين العلمي/ التقني ثم الاقتصادي. كما يلمح فيري إلى بعض الانتقادات الفلسفية للمجاوزة (Psot H) من حيث إنها مقلقة واختزالية وحتموية ومادية وواحدية.

خامسًا- القضايا والتحديات الفلسفية التي تطرحها الترانس

الثورة البيوتكنولوجية هي أساسًا مجموعة ثورات متداخلة يتفاعل فيها المكون الرقمي والمعلوماتي والعقلي الرياضي المنطقي والكيميائي والفيزيائي والذري. فهي تحول نوعي عميق يمكن إجماله في الانتقال من صناعة الأشياء إلى صناعة الحياة؛ لكن

أثرها لا يظل في حدود العناصر المادية المذكورة أعلاه بل إنها تحمل في الوقت نفسه تحولات نوعية في المجال الثقافي وبخاصة حول التصورات المتعلقة بالحياة والموت والشيخوخة، والنفس، والجسم، والروح، وحول مدى قابلية الكائن الإنساني للاكتمال Perfectibilité والخلود وقضايا ميتافيزيقية أخرى.

وبجانب التحولات الميتافيزيقية هناك تحولات وتبعات اقتصادية وسياسية وحقوقية وقانونية وأخلاقية كبيرة، إلا أننا في هذه الورقة نولي الاهتمام الأكبر للقضايا ذات الحمولة الميتافيزيقية. تطرح الثورات المذكورة اليوم على الفكر البشري عامة وعلى كل ثقافة محلية أو تقليدية أسئلة كبيرة وتحديات يتعين على الثقافات التقليدية المعروفة كافة بما فيها ثقافتنا العربية الإسلامية فهمها واستيعابها ثم تقويمها ومناقشتها من حيث إنها ليست مجرد آراء ونظريات مطروحة، بل هي أدوات ونظريات وعمليات ستنعكس على حياتنا على الأقل في مجالات الاتصال والتواصل، وفي مجال الطاقة والصناعات المختلفة وفي المجال الحربي، وفي مجالات الفضاء والسياحة الكونية.

هذه النظريات والأفكار والتقنيات الجديدة التي تطل برأسها اليوم على كل الثقافات تحت عنوان Transhumanisme، والتي هي تجسيد لمعجزات العلم التكنولوجي الحديث، هي إحدى موجات الحداثة التقنية (والفكرية) التي تلطمنا بها البشرية المتقدمة وتحمل استفزازات نظرية وعملية تتزايد حدتها باستمرار لثقافتنا ولمجتمعنا. وقد تكون هذه الموجات أقسى وأقصى من سابقاتها (النانو- الروبوت-الشحن- التقوية- صناعة الحياة- الانعكاسات العلاجية والطبية).

نستنبط بهذا الصدد مجموعة مصادرات (أو مسلمات أو خلفيات) فلسفية كامنة بنسب متفاوتة في حركة الترانس ومساره، تتجه أكثر نحو دعم التصورات التالية:

١) في التصور الآلي للجسم وللدماغ

التصور الآلي هنا يقوم على اعتبار الجسم وكذا الدماغ أقرب ما يكون إلى آلة ذات وظائف محددة تؤديها بحكم برمجتها عليها. الآلي هنا تعني الميكانيكية أي الأداء المقنن للوظائف والمهام من دون زيادة أو نقصان. خلفية هذا التصور هو عدّ الإنسان آلة وظيفية مبرمجة، وعد الدماغ بدوره آلة وظيفية ضخمة تتكون من مليارات الخلايا والروابط العصبية والأنشطة الكهربائية وتخزين المعلومات والمعطيات والإدلاء بها. النموذج الواضح لهذا التصور الآلي الوظيفي هو الروبوت. لذا يصبح الدماغ والجسم متصورين من خلال منظور آلي يجعلهما بمنزلة آلات حية أو بيولوجية في انتظار صناعة المثيل. بل إن هذا الكائن (الآلي) الحي سيُزوَّد ببرامج عمل على شكل رقائق أو لاصقات أو مزدرعات أو حتى بمفاتيح معلوماتية (USB) تُشحَن ويُستَبدَل مضمونها بين الحين والآخر، هناك اليوم توجُّهٌ في اليابان نحو اختراع روبوت شبيه بالإنسان Robot homonoide، لديه عواطف وانفعالات وخيال، وقادر على ممارسة الحب، بل إن بعض العلماء يبشرون بروبوتات روحية مؤنسنة.

٢) التصور الكيميائي للجسم

الجسم آلة وهي آلة- لحم (meat machine) أي حزمة مواد فيزيائية كيميائية عضوية. اللحم مجموعة مواد تتفاعل فيما بينها كيميائيًّا. يتشكل جسم الإنسان من بضعة كيلوغرامات من الكربون والأكسجين والهيدروجين والأزوت؛ ومن بضعة غرامات من الكلسيوم والفوسفور والكبريت والبوتاسيوم والصوديوم والكلور؛ ومن بضعة ملغرامات من اليود والكوبالت والمنغنيز والموليبورن والرصاص والتيتان والبروم والزرنيج والسيلنيوم. هذا التصور الكيميائي للجسم هو تدقيق أو تكميم للنزعات المادية القديمة التي تصورت الجسم بهذا الشكل. فالعناصر الأساسية لتشكل المادة الحية هي الكربون والهيدروجين والأكسجين والنيتروجين والأزوت وهي العناصر التي تربط بينها روابط كيميائية.

٣) التصور العددي الكمي للإنسان

يحتوي جسم الإنسان على ثلاثة ملايين غدة، و١٦ مليون بصيلة شعر لدى الرجال و٤٠ مليون بصيلة شعر لدى المرأة، و٤٥٠ زوج من الأنسجة، وعلى ٢٠٦ إلى ٢١١ عظمة، و٨٠٠ نوع من الأنسجة و٤،٥ مترمربع من مساحة الجلد، و٩٥٠ من الأوعية الدموية و٢٥٠٠٠ مليار كرة دم حمراء، ومئة مليار خلية عصبية ومليون مليار رابط عصبي، ومئات الملايين من الهرمونات. ذاك هو التصور الكيميائى لجسم الإنسان لدى الترانس.

٤) نفي وجود طبيعة بشرية

لمفهوم الطبيعة البشرية مدلولان: المدلول البيولوجي المتمثل في DNA أو الجينوم أو ما يشكل الخصوصية النووية للكائن الحي، والمدلول الأخلاقي أو الميتافيزيقي الذي يشير إلى كرامة الإنسان أو إلى قدسيته أو إلى خصوصيته الأخلاقية التي هي أمر غير قابل للاختراق أو الاستلاب. ويبدو أن العلوم البيولوجية، ورواد الترانس يتجهون إلى إنكار أو نفي وجود طبيعة بشرية

(بيولوجية) من سماتها الثبات. فكل الكائنات عاشت منذ آلاف بل ملايين السنين حالة تطور بيولوجي لقدراتها جعلت هذه الطبيعة تتغير بالتدريج، وهي لن تتوقف عند الحد الحالي بل منذورة للتطور في المستقبل بشكل أسرع، وبخاصة مع التجديدات التي يحملها لها تطور العلم التقني وبخاصة مع انفتاح أبواب تلقيح أو تهجين الإنسان بالآلة.

الترانس أقرب إلى كونه نزعة مضادة للطبيعة (Antinaturalisme) من حيث إن الطبيعة هي غير مقدسة بمعنى أنها ليست معبدًا. فهي تتطور تطورًا ذاتيًّا كما أنها يمكن أن تتلقى تعديلات خارجية تسرّع وتيرة تطورها وتيسر لها أداءً وظيفيًّا أحسن. وإحدى خلفيات الترانس هي الفرضية الفلسفية حول قابلية الإنسان للاكتمال (Perfectibilité) من حيث إنه كائن ناقص ويتميز بالمرونة plasticité أو القابلية المستمرة للتشكل وللتطور. وهذه هي الفكرة التي طورتها فلسفة الأنوار الأوربية ابتداءً من القرن الثامن عشر الميلادي.

٥) النظرة الواحدية Monisme

الفكرة الأساسية التي هيمنت عبر تاريخ الفكر الإنساني كله القديم والوسيط والحديث هي فكرة الثنائية أي الاختلاف في الطبيعة والماهية بين النفس (أو الروح) والجسم؛ لأن كلًّا منهما ذا طبيعة مختلفة عن الآخر. تبلورت هذه العلاقة في كل الثقافة الإنسانية القديمة وبخاصة في الفلسفة اليونانية. الصياغة الفلسفية لفكرة ثنائية العلاقة بين النفس والجسم نجدها في فكر أفلاطون في محاوراته (فيدون وطيماوس). فالجسم مادة تنتمي إلى العالم الواقعي بينما النفس تنتمي إلى عالم الفكرة أو المثال، والجسم هو بمنزلة سجن أو معتقل للنفس، بحيث تكون عملية الموت بمنزلة «خلاص» للنفس من حدود الجسم.

كما نجد هذه الفكرة لدى رونيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠م) الذي يرى أن الجسم والنفس شيئان مختلفان في ماهيتهما. فالنفس غير مادية (Immaterielle) في حين الجسم امتداد هندسي وميكانيكي، وهو أشبه ما يكون بالساعة (L'horloge) أي آلة خاضعة لقوانين الطبيعة. فكرة الثنائية (Dualisme) أو التوازي التي هي فكرة تخترق الثقافات القديمة وتتبلور فلسفيًّا في الفكر الفلسفي الإغريقي، شُكِّلت فكرة مركزية في الثقافات الدينية القديمة والوسطى والحديثة وهي فكرة تتضمن الإعلاء من النفس أو الروح وتحقير الجسم. وستتبلور بجانبها فكرة الجسم كآلة (L'homme machine) وهي الفكرة التي ستتطور في الفكر الحديث في اتجاه إعادة الاعتبار للجسم كآلة

> **تطرح الثورة البيوتكنولوجية اليوم على الفكر الإنساني بنوعيه الحداثي والتقليدي تحديات فكرية كبرى؛ لأنها تلامس قضايا في غاية الدقة والحساسية: الطبيعة الإنسانية- الحياة- الموت- الخلود. إنها بالتأكيد موجات معرفية وتقنية جديدة تلطم كل الثقافات التقليدية وتخلخلها وتحفزها على التفكير وإعادة النظر في كثير من مسلماتها**

بيولوجية دقيقة. نجد بذرة لهذا التصور لدى ديكارت (في القرن ١٧) في «تأملات ميتافيزيقية» وهي الفكرة التي سيتبناها الطبيب الفرنسي لاميتري La metrie وسيدمجها ضمن رؤية مؤداها أن «الإنسان آلة».

وقد تبنت اتجاهات الترانس والبوست هذا التصور في اتجاه عدّ النفس معلومة (L'esprit information) محمَّلة أو منطبعة على الخلايا الحية. فالمعلومات تتحرك داخل الدماغ بفضل ترابطات النويات العصبية لأن الجسم يحتاز ٤٠ مليار وحدة عصبية Neurones تمكن من نقل الأخبار والمعلومات. يصب هذا التصور في سياق التصورات المادية المتوارثة في كل من العلم والفلسفة المثال البارز هنا هو تصور نيتشه للنفس (Ame) أو الروح (Esprit) من حيث هي عنده بمنزلة هالة (أو نكهة أو حصيلة أو أريج أو عطر) أو صدى للجسم حيث يقول: «يتعين الإقرار بأن الروح هي التشكلات أو الأصداء الحركية (gestuelle) للجسم» (هكذا تكلم زرادشت . الجزء الثاني) كما يقول: «منذ عرفت الجسم معرفة أحسن لم تعد الروح بالنسبة لي روحًا إلا في نطاق محدود». الجسم في هذا التصور هو بمنزلة خزان أو مستودع لكل الطاقات العقلية والوجدانية والتخيلية والروحية التي يتميز بها الجسم، وهو ما يصب في خانة النظرة الواحدية التي تضيق الفروق بين النفس والجسم إلى أقصى الحدود.

تطرح الثورة البيوتكنولوجية اليوم على الفكر الإنساني بنوعيه الحداثي والتقليدي تحديات فكرية كبرى؛ لأنها تلامس قضايا في غاية الدقة والحساسية: الطبيعة الإنسانية- الحياة- الموت- الخلود. إنها بالتأكيد موجات معرفية وتقنية جديدة تلطم كل الثقافات التقليدية وتخلخلها وتحفزها على التفكير وإعادة النظر في كثير من مسلماتها.



مفكر يرى أن الغرب ضحية لصور نمطية عن تاريخ العنف في الإسلام

حسن حنفي:

النخبة الثقافية تقع في أخطاء جسيمة بسبب تملقها للجماهير ورجال الدين

حاوره في القاهرة **محمود قرني** شاعر وصحافي مصري

ثمة أسئلة لا نهائية يطرحها حوار مع مفكر كبير مثل الدكتور حسن حنفي. فقد وهب الرجل مشروعه للإجابة عن أسئلة عصية، لا سيما أنه يعمل على حقل شائك هو الفلسفة الإسلامية التي ظل حضورها إشكاليًّا في التاريخ الإسلامي. وقد كان علماء الكلام محط هجوم السلطات المحافظة عبر التاريخ، وهو الأمر الذي تمخض عنه صراع بين الفكر المعتزلي بطبيعته العقلانية والفكر الأشعري الذي يؤمن به حنفي وإن انتقده في مواضع عدة. في الوقت نفسه فإن السؤال عن الصراع الذي يجب على الدولة العربية أن تخوضه ضد «أسواق العُصَاب الديني» لم يجد إجابة ملائمة حتى الآن. وهذا ما حاوله الدكتور حسن حنفي وغيره من المفكرين الذين يُصنَّفون كرموزٍ لتيار اليسار الإسلامي. ربما لهذا السبب كان لا بد لهذا الحوار أن ينطلق من سؤال جوهري طرحه مفكرنا في مقدمة موسوعته «من النقل إلى العقل» وما إذا كان يمكن أن تنجح عقلانية عربية مستمدة من العقلانية الغربية أو الرياضية ومقلدة لها في حين العقلية العربية مغروزة في العلوم النقلية؟

لقد سعى مفكرنا منذ كتابه المهم «التراث والتجديد» إلى التأسيس لعلم إنساني شامل، لكن فرادته تكمن في أن هذا العلم يقوم على فكرة الوحي والكتب المقدسة رغم أنها تمثل أعلى درجات المعرفة الحدسية وليس العلمية. أما على مستوى القراءة والتأويل فقد أشار في خاتمة المجلد الأول لكتابه من «النقل إلى العقل» إلى مشكلة وصف القدماء لفضائل القرآن عبر الرواية.

ويتفق حسن حنفي مع كثير من الباحثين والمفكرين على أن ابن تيمية والغزالي وغيرهما حققوا نصرًا أشعريًّا ضد علماء الكلام والمعتزليين عامة، وهو الأمر الذي جعل النهايات تفضي إلى ما نحن فيه. ورغم أن هؤلاء المعتزليين كانوا جزءًا من بنية تسلطية أسست لإمبراطورية واسعة قامت على الطاعة، فإنها حققت نصرًا ساحقًا لأنها كانت الأكثر براغماتية، وهو أمر يبدو من الحتميات السياسية. ومع ذلك فإن مفكرنا يرفض الهوية ذات المرجعية الدينية والعرقية والطائفية، مقابل الدعوة لهوية إنسانية نابعة من الذات لتستطيع تجاوز التفاوت والتفرقة بين البشر.

على جانب آخر كانت ترجمته المهمة لـ«إسبينوزا.. رسالة في اللاهوت والسياسة» مصدر تأثير بالغ في مسار الفلسفة العربية. ففضلًا عن أن هذا الكتاب واحد من أهم مؤلفات إسبينوزا فهو أيضًا رسالة في فصل العقل عن النقل. وقد انتهى حنفي نهاية إسبينوزا نفسه مؤمنًا بأولوية حسم الصراع لصالح العقل في مشروع اليسار الإسلامي حسبما فعل الغرب مع كنيسته.

أما الاستشراق التقليدي الذي وصم العقلية السامية عمومًا بالقصور بسبب رفضها الفطري للأبنية العقلية والالتفاف فحسب حول فكرة التوحيد، فيرى حنفي أن جزءًا من الاستشراق القديم ظل يعمل في سياق النموذج الذي تعامل مع الشرق بوصفه مسرحًا لاستعراض القوة، وأنه لا يعدو أن يكون حالة فلكلورية كما يرى إدوارد سعيد.

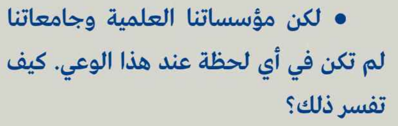
ولد الدكتور حسن حنفي عام ١٩٣٥م، ويعمل أستاذًا للفلسفة في جامعة القاهرة. كما قام بالتدريس في جامعات طوكيو وفاس وفيلادلفيا، وقد أصدر عددًا من الكتب المهمة من بينها: سلسلة موقفنا من التراث القديم: التراث والتجديد (٤ مجلدات)، ومن العقيدة إلى الثورة (١٩٨٨)، وحوار الأجيال، ومن النقل إلى الإبداع (٩ مجلدات)، وموسوعة الحضارة العربية الإسلامية، ومقدمة في علم الاستغراب، وفيشته فيلسوف المقاومة، وفي فكرنا المعاصر، وفي الفكر الغربي المعاصر، وحوار المشرق والمغرب، ودراسات إسلامية، واليمين واليسار في الفكر الديني من النص إلى الواقع، ومن الفناء إلى البقاء، ومن النقل إلى العقل، والواقع العربي الراهن، وحصار الزمن.

وقد ذهبت إلى الدكتور حسن حنفي حيث يقيم في حي مدينة نصر أقصى شمال شرق القاهرة. كنت أقلعت عن العمل الصحفي منذ سنوات طويلة، لكنَّ حوارًا مع مفكر بحجم حسن حنفي حافِز كافٍ لإعادة النظر في هذا الموقف. المكان بسيط جدًّا. الرجل أصبح قعيدًا يحمله كرسي متحرك. مكتبه صغير جدًّا لا يتجاوز ستين سنتيمترًا، يعيش إلى جواره شاب اسمه محمود يقوم على قضاء حاجاته ويقوم بمهمة سكرتيره الخاص. أمامه كومة من الكتب والأوراق تتوسطها وريقات كتبت بقلم الفلوماستر العريض باللون الأخضر. ربما كانت تلك الأوراق تحوي بعض العناوين التي سيراجعها في أثناء حديثه. وعندما أطلعني الدكتور حنفي، كما ترون في هذا الحوار، على ملابسات نشر كتبه وكيف يتعامل معه الناشرون وعلى رأسهم هيئات الدولة في مصر سنتأكد من الأسباب الحقيقية التي أدت إلى ما نحن فيه. كان الرجل باشا مرحبا، لكنه بسبب اعتلال صحته، كان حريصًا أن يكون وقت المقابلة محدودًا قدر الإمكان، فهو لا يستطيع الجلوس على مقعده طويلًا.

وعندما شرعت في توجيه أسئلتي إليه عبر بعض الوريقات التي أحملها بين يديَّ قال لي: لا تقرأ من ورق لأنك إن قرأت من ورق أطفأت الجذوة التي فيك. نحن في الجامعة لا نقرأ من ورق لذلك نكون أكثر تلقائية وأكثر حضورًا. فوعدته بالتخلي عن التراتبية والنمذجة التي حملتها الأسئلة المكتوبة وبدأنا حديثنا.. وهنا نص الحوار:

• ثمة أسئلة لا نهائية يطرحها حوار مع مفكر كبير مثلك؛ وهَبَ مشروعه للإجابة عن أسئلة عصية، لكن دعنا نبدأ من سؤال جوهري طرحتَه في مقدمة كتابك «من النقل إلى العقل»: هل يمكن أن تنجح عقلانية عربية مستمدة من العقلانية الغربية أو الرياضية ومقلدة لها بينما العقلية العربية مغروزة في العلوم النقلية»؟

■ القدماء صنفوا العلوم إلى ثلاثة أنواع. علوم عقلية خالصة لا دخل فيها للنقل مثل الرياضيات، والصيدلة، والفلك، وعلوم الحيوان والنبات، وهي علوم لا تخضع للبرهان. هذه العلوم هي التي تُرجمت إلى اللاتينية وأثرت تأثيرًا بالغًا في العلوم الأوربية الحديثة. وللأسف نحن انقطعنا عن هذا التيار. ولو ذهبت إلى قرطبة ووقفت في ميدان الغافقي وسألت: من الغافقي هذا؟ لعرفت أنه واضع علم البصريات وهو الذي حلل العين واكتشف مجالات الرؤية. وهناك علوم نقلية خالصة لا دخل فيها للعقل وهي للأسف العلوم التي تسيطر على الأزهر وأحيانًا على دار العلوم وأقسام اللغة العربية وهي خمسة: القرآن والحديث والتفسير والفقه وعلوم التصوف. وعلوم تجمع بين العقل والنقل وهي أربعة: علم الكلام أي أصول الدين، علم الفلسفة أي علوم الحكمة، وعلم أصول الفقه، ثم علوم التصوف.



• لكن مؤسساتنا العلمية وجامعاتنا لم تكن في أي لحظة عند هذا الوعي. كيف تفسر ذلك؟

■ تفسير هذا أننا أكثرنا في جامعاتنا من تدريس العلوم النقلية؛ لكن أين العلوم العقلية؟ لماذا نخشى من تناول العلوم النقلية ونتركها في أفواه الخطباء والدعاة وكل من يريد أن يتاجر بـ«قال الله وقال الرسول». لقد وضعت كتابي «من النقل إلى العقل» لكي أحاول أن أعيد بناء هذه العلوم الخمسة ليس باعتبارها علومًا عقلية خالصة ولكن على الأقل باعتبارها علومًا تجمع بين العقل والنقل. صحيح أن القدماء تكلموا فيها ولكن ما يهمني أنا ليس الوحي وجبريل وكيف نزل على الرسول. ما يهمني فيها هو أسباب النزول. فالوحي لم ينزل إلا بناءً على سبب. «ويسألونك عن الأنفال» أي في كيفية توزيع الغنائم فتنزل الآية لتنظيم الأمر. الأشياء العامة هي التي سأل عنها الناس وقتها، أما الأشياء التي لا يستطيع الإنسان أن يصل إليها مثل: «ويسألونك عن الروح» فهذه تمثل القيمة الإيمانية، لذلك ليس من الملائم الإفراط في الأسئلة حولها. لكن هذا للأسف ما يحدث الآن. نسأل عن كل شيء غيبي عن عذاب القبر وعن الروح وعن كل شيء ونختلف ونُكفِّر ونخرج عن الدين، في الوقت الذي يجب أن تكون أسئلتنا عن الأشياء

التي تهمنا.. الفقر والاستبداد والاحتلال والغش والنهب والسلب وغلاء الأسعار وتفتيت الأمة والحروب الأهلية بين أعراقها. هذا هو التحدي.

• ولكن المناخات المحيطة بالعقل العربي بطبيعته التلقينية تُعزِّز فكرة التشدد كما أشرت. فكيف لنا أن نتجاوز ذلك؟

■ في علوم القرآن شيء مهم يتجاهله الوعاظ والدعاة هو الناسخ والمنسوخ، ويعني أن القرآن تدرَّج في أحكامه طبقًا للزمان حتى يراعي قدرة الناس على تنفيذ نواهيه. وأشهر مثال على ذلك تحريم الخمر كما يعلم الجميع. فقال في البداية: ﴿لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى﴾. ثم قال: ﴿فيهما إثم كبير ومنافع للناس﴾، إلى أن وصل إلى وصفها بأنها ﴿رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه﴾. إذن هناك أحكام، ﴿ما ننسخ من آية أو ننسها نأت بخير منها﴾. ونحن الآن نريد أن نطبق كل شيء في اللحظة ونعد الناس بالمستقبل ولا نحقق شيئًا. فهل معقول غلاء الأسعار بحيث يضرب السعر في أربعة أضعاف؟ هل هذا تقدير منطقي في الحفاظ على موارد الدولة؟

تقديس الشخصي

• ثمة رغبة قديمة في تقديس ما هو شخصي في التاريخ الإسلامي على حساب الانتصار للتاريخ الموضوعي. وربما يكون عِلْما الحديث والتفسير يمثلان دليلًا على هذا الالتباس. هل ترى ذلك؟

■ أما علم الحديث فقد أبدع العلماء في دراسة السند من المقطوع والمُرْسَل والرواية، لكن المتن نفسه لم ينقده أحد. حتى إن بعضًا قال قد يكون السند صحيحًا والمتن غير صحيح، وقد يكون المتن صحيحًا والسند غير صحيح. أليس علينا أن نقول شيئًا في المتن والسند؟ ولو أخذت تطور الرواية في علم الحديث لوجدت تغليبًا لحديث الرسول على شخصه، وكذلك السيرة. لكن مشكلتنا الآن أننا نغلب شخص الرسول على حديثه، بمعنى أدق نقدم الشخصي على الموضوعي. وأصبحنا نطلق استغاثات غير مفهومة مثل: أغثنا يا رسول الله، حبيبي يا رسول الله. وأخيرًا فيما يتعلق بعلوم التفسير فهي حتى الآن تمثل إشكالية. انظر إلى الطبري وابن كثير وسيد قطب وتفسيراتهم من الفاتحة

الثقافة المغربية لا تتحمل إلا نجمًا واحدًا. ومحمد عابد الجابري لم يكمل مشروعه لأنه شعر بأنه ما زال في ثقافة مغاربية إسلامية لا تستسيغ كثيرًا موضوع العقل العربي... ونظرًا لأنه يعيش في بيئة إسلامية كتب تفسيرًا تقليديًا للقرآن صدر أخيرًا، ولا يعلم أحد عنه شيئًا

إلى الناس، وانظر كيف تتكرر الموضوعات نفسها. هذا ما دفعني لعمل تفسير موضوعي للقرآن، وهو تفسير يقوم على تجميع الآيات التي تدور حول موضوع واحد. الظلم، العدل، الحرية، حتى نعرف رأي الإسلام في أيديولوجيات العصر. وقد طبعت هذا الكتاب على نفقتي؛ لأن الناشرين معظمهم يأخذون الكتاب ولا يعودون إليك. يجعلونك تدفع قيمة الورق ويعدونك بردِّ ما دفعتَ ولا يرجعون، فقلت: إذن لماذا لا أطبع الكتاب على نفقتي. ولكنني لا أدري ما أفعل في التوزيع.

• ولماذا لم تطبعه في إحدى هيئات الدولة؟

■ هيئة الكتاب طبعت الأجزاء الأول والثاني والثالث من كتاب «من النقل إلى العقل» بعد ست سنوات مع أنني تنازلت للهيئة عن جميع حقوقي في سبيل أن يخرج هذا الكتاب جزءًا كل عام. في بيروت طبعوا الجزء الأول فقط، ومكتبة مدبولي طبعت ثلاثة الأجزاء ثم توقفت.

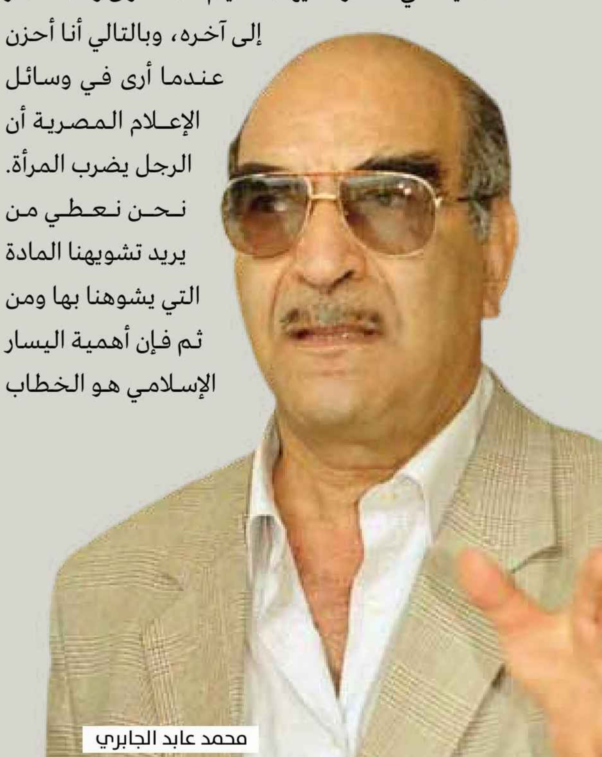
• روى الدكتور نصر حامد أبو زيد في كتابه «نقد الخطاب الديني» أنك في أحد اجتماعات الجمعية الفلسفية قدمت بحثًا انتهيت فيه إلى تقديم الواقع على الوحي، فهاج معظم أساتذة الفلسفة من الحضور وتحدثوا عن أن الوحي يمثل الحقيقة المطلقة ومن ثَمَّ لا مجال لمناقشته تحت أي ظرف، وأن أي جدل فيه يمثل نوعًا من المروق.. كيف تفسر هذا؟

■ نعم هذا ما قلته. وهو أولوية السؤال على الجواب. فهل الوحي ينزل بلا سؤال؟ تأمل مثلًا آية ﴿قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها﴾. الوحي نزل

عندما وجد أن الرسول صلى الله عليه وسلم يبحث عن قِبْلة. هذا لا يقلّل من شأن الوحي، بل هذا ما يزيد عظمته. لماذا نتحدث فقط عن الواقعية عند ماركس وإنغلز ويوسف شاهين ونجيب محفوظ؟ النص يعالج واقعًا. النص يأتي تلبية لحاجة.

• أشرتَ في كتابك «الدين والثقافة والسياسة» إلى ما يسمى ما بعد الأصولية. وكنتَ تقصد بهذا المصطلح اليسار الإسلامي أو الإسلام المستنير، واتهمت الغرب بالوقوف فحسب أمام ظاهرة الأصولية وغض الطرف عن التعامل مع ما بعدياتها. هل تعتقد أن هذا الموقف له علاقة برغبة غربية في نمذجة العنف ليكون جزءًا من ذرائعية التدخل بأشكال شتى، ولتكريس صورة الآخر العنيف والهمجي التي يقتات عليها وبها؟

■ الغرب ما زال ضحية بعض الصور النمطية المؤثرة فيه مثل ربط الإسلام بالتخلف والإرهاب واللاعقلانية، إلخ. فإذا حاول أحد أن يبين حقيقة المرأة في الإسلام، التنمية والتقدم في الإسلام وأعطى أسئلة من التاريخ انزعج الغرب من هؤلاء المفكرين الجدد الذين يحاولون تجاوز الصور النمطية التي اعتادوا عليها منذ أيام الاستشراق والاستعمار إلى آخره، وبالتالي أنا أحزن عندما أرى في وسائل الإعلام المصرية أن الرجل يضرب المرأة. نحن نعطي من يريد تشويهنا المادة التي يشوهنا بها ومن ثم فإن أهمية اليسار الإسلامي هو الخطاب الثالث. فقد واجهت الخطاب السلفي الذي يعرف كيف يأخذ ولكنه لا يعرف ماذا يأخذ. فهو يدعونني إلى الأخذ بالأحكام كافة الحدود ومنع الاختلاط وكذا. ثم يتحدث أيضًا عن الحرية والديمقراطية والتنمية والعدالة الاجتماعية لكنه لا يعرف كيف الوصول إليها في الواقع، فهو مرة يسميها اشتراكية ومرة يسميها قومية ومرة ليبرالية. أنا أريد أن أعطي خطابًا ثالثًا يعرف كيف يقول، أي يستعمل لغة التراث الإسلامي الذي تحول إلى ثقافة شعبية وماذا يقول ليتحدث عن مصالح الناس. فما زال يؤثر فينا ما حدث للمصري الذي ضربه ابن عمرو بن العاص عندما قال له عمر: لماذا استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارًا؟ هذه هي الليبرالية. عرابي وقف أمام الخديو توفيق في قصر عابدين وقال له قولته الشهيرة التي صارت مثلًا: «إن الله خلقنا أحرارًا ولم يخلقنا تراثًا أو عقارًا، فوالله لن نستعبد ولن نورث بعد اليوم». لقد أخذ الرجل مطالب الناس وعبَّر عن رغبتهم في انتزاع الحرية. الأفغاني يقول مثلًا: عجبت لك أيها الفلاح، كيف تشق الأرض بفأسك ولا تشق بها قلب ظالميك. حتى القرآن يصف أخوين أحدهما عنده ٩٩ نعجة والثاني له واحدة. الأول يريد الاستيلاء على نعجة أخيه. الأول لديه كل شيء والثاني ليس لديه شيء. إن أغنى أغنياء العالم من أمتنا وأفقر فقراء العالم من أمتنا أيضًا. هذا ما جعل اليسار الإسلامي يخاطب قلوب الناس.


محمد عابد الجابري

• ولكن أين صوت اليسار الإسلامي اليوم؟

■ لعلك تذكر أنني أصدرت أول مجلة تحمل اسم هذا التيار عام ١٩٨٢م لكنها صودرت بعد أول عدد وذهبتُ بسببها إلى المحاكمة. لكن للأسف اليسار الإسلامي الآن ليس له منبر وليس له تنظيم ولا جمهور لكنه في قلوب الناس. ستعرف ذلك إذا ذهبت إلى أواسط آسيا مثلًا.

• هل ترى نجاحًا لمشروع اليسار الإسلامي عبر سنواته الماضية؟

■ نجح في القلوب لدى الأغلبية الصامتة. وعندما يظهر يتجلى كما هو الحال في مهاتير محمد وقد تعاملت معه في معهد الدراسات الإسلامية الذي أسسه للنهوض بمشروع ٢٠٢٠، وتعاملت مع عبدالرحمن وحيد في ماليزيا وما زالوا يرسلون إليَّ العديد من الباحثين ليستمعوا

وجميعهم باحثون شباب وأساتذة يطرحون عليَّ ما يفعلون وأناقشهم فيه. عبدالرحمن وحيد كان رئيسًا للجمهورية وكان تلميذًا لي في جامعة القاهرة وكذلك أحمد داود أوغلو وزير خارجية تركيا كان تلميذي في جامعة القاهرة، وكذلك رجب طيب أردوغان جاء إلى القاهرة واستمع إليَّ لكن السياسة استدعته.

• مشروعكم في مجمله يقوم على استعادة نوع ما من الإسلام شأن مفكري اليسار الإسلامي. بالطبع ثمة أهمية لثورة فقهية كاملة كما ترون، لكن النتيجة في النهاية تتحصل فيما انتهى إليه محمد أركون من ضرورة العودة إلى ما أسماه إسلام الصفاء الأول. ألا ترى أن ثمة خطرًا من وصول مشروع الإسلام السياسي إلى الحكم؟

■ الخطورة موجودة إذا ما دخل هذا المشروع إلى الحكم. التجربة الغربية نجحت؛ لماذا؟ مارتن لوثر حاول، وجاء هيغل وحوَّل العقيدة المسيحية إلى فكر. التثليث ليس الأب والابن والروح القدس لكنه الجدل بين الموضوع ونقيضه ومركبه، وهذا الجدل في التاريخ والأسرة. كنت أشرح للطلبة هذا الكلام فيقولون: إنهم لا يفهمون منه شيئًا، أقول لهم. مش فاهم التثليث؟ لكنك تفهم تثليث: «أنا والعذاب وهواك» هذه هي الهوية والواقع والآخر. ثم جاء الهيغليون الشبان وتساءلوا: ما الذي سنعمل بهذا الفكر وكيف نوظفه؟ لا بد من تركيبه على الإنسان والحرية وعلى الوعي إلخ، وكونوا تيارًا اسمه اليسار الهيغلي، ثم أتى ماركس وقال: ما الذي أفعل بالإنسان والوجود الذاتي والوعي؟ أين المجتمع والصراع، من هنا قدم نقدًا لنقد النقد أو يسار اليسار.

• ولماذا لم يتحول الفكر عندنا إلى تطبيق يمس حياة الناس؟

■ عيبنا أننا نريد الانتقال من الدين إلى الثورة من دون تحويل الدين إلى فكر، ثم ننقل الفكر إلى الواقع. وهذا ما حدث مع الطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده، ومع دعاة التيار العلمي مثل فرح أنطون وشبلي شميل وإسماعيل مظهر الذي قضى حياته يدافع عن دارون. نحن نريد أن

هناك خطر حقيقي من وصول الإسلام السياسي إلى السلطة.. ومشكلتنا أننا نريد الانتقال من الدين إلى الثورة من دون تحويل الدين إلى فكر

نقفز على المراحل، لكن هذا يمثل السبب الرئيس في أننا كلما ننهض نقع ثم نقوم فنقع، سواء من يقوم بذلك الشعب أو النخبة العسكرية.

تملق الجماهير ورجال الدين

• هل تعني أن النخبة الثقافية هي فقط التي لم تُجرب؟

■ نحن لم نجرب حتى الآن النخبة الثقافية، كما حدث في الثورة الفرنسية. لكن يظل الخوف أن تقع النخبة الثقافية في أخطاء جسيمة بسبب تملقها للجماهير أو رجال الدين.

• كنت أحد دعاة ما يسمى بـ«ريح الشرق» وهي فكرة أظنها لم تلقَ صدًى في الواقع السياسي الإسلامي؟

■ أنا من الذين ساعدوا في تعزيز فكرة «ريح الشرق» فهناك جماعة إسلامية في إسطنبول عملتُ معها على تأسيس جماعة تحمل هذا الاسم. وكنت أدعو عبرها إلى كسر طوق التبعية. كنت وما زلت أرفض الإذلال التركي أمام الاتحاد الأوربي بسبب أنهم مسلمون. فما زال الغرب يذكر حصار الأتراك لفيينا، وما زال هناك حي تركي في فيينا. هم لا ينسون تاريخ الإمبراطورية العثمانية.

• كيف ترى، بعد مرور عشرات السنين، منجز مفكري اليسار الإسلامي محمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وعبدالله العروي وغيرهم. ما الانتقالة التي تراها تحققت في العقل العربي بعد مرور كل هذه السنين؟

■ الثقافة المغربية بطبيعتها لا تتحمل إلا نجمًا واحدًا. هي ثقافة البطل الواحد. فكان عبدالله العروي أولهم بعد محمد عزيز الحبابي. الأول في الشخصانية والثاني

في الماركسية. ثم جاء محمد عابد الجابري فأزاح هذين النجمين وأخذ مكانهما. والآن بعد أن رحل الجابري جاء طه عبدالرحمن ليملأ الفراغ بالعقل الكوثري. وهناك آخرون، لكن طه عبدالرحمن هو أشجعهم وأبلغهم. أما من ناحية التقييم فإن «نقد العقل العربي» للجابري فيه صدى لكانط في كتابه «نقد العقل الخالص» و«تكوين العقل العربي وبنيته» فيه صدى للمنهج البنيوي كما يعترف الجابري في المقدمة. تكلم الجابري عن العقل الأخلاقي من دون تكوين أو بنية، ثم عن العقل السياسي، وقال لي: إنه كان يريد أن يكتب جزءًا خامسًا عن العقل العلمي وجزءًا سادسًا يختم به دراسته عن العقل الغربي. لكنه لم يستطع وشعر بأنه ما زال في ثقافة مغاربية إسلامية لا تستسيغ كثيرًا موضوع العقل الغربي وبخاصة أن هناك من الأمازيغ أي من البربر، وهم الذين فتحوا الأندلس، من يرى في ذلك رنة عرقية. على أية حال لم يستطع الجابري إكمال مشروعه، ونظرًا لأنه يعيش في بيئة إسلامية كتب تفسيرًا تقليديًّا للقرآن من الفاتحة إلى الناس في ثلاثة أجزاء صدرت أخيرًا، ولا يعلم أحد عنها شيئًا.

• لكن الجابري بدا لزمن طويل الأكثر تأثيرًا ضمن تيار اليسار الإسلامي، لدرجة دفعت جورج طرابيشي لتكريس كتاب مهم للرد عليه هو «نقد نقد العقل العربي»؟

■ قابلت الجابري وتحدثت إليه وقرأته ضمن حوار المشرق والمغرب، وتأكدت أنه لم يكن لديه مشروع منذ بداية حياته. على عكس الطيب تزيني مثلًا في كتابه «من التراث إلى الثورة» الذي صدر في ١٢ جزءًا، أصدر أربعة أجزاء في بواكيره الأولى، ثم تعب فبدأ يفسر القرآن الكريم. إذن من الصعب أن تجد مفكرًا عربيًّا أخذ منذ البداية قطاره على القضيبين؛ قضيب الهوية التي تمثل الأنا، وقضيب الآخر. لأنك إن كنت ترى العالم بعين واحدة معناه أنك أعور، وأن تسير بساق واحدة تكون أعرج، وأن تتنفس برئة واحدة تكون ضيِّق الأفق.

الطيب تزيني

• ألم تكن الجامعة مجالًا خصبًا لتقديم تلامذة ينتفع بهم واقعنا المريض؟

■ هذا ما فعلته في الجامعة على مدار خمسين عامًا. حيث كنت أحاول أن أكوِّن فريقًا مثل نصر أبو زيد وعلي مبروك وغيرهما. نحن نبني الأجيال جيلًا وراء جيل. لكن دعني أقول لك: إن الجامعة لم تعد هي الجامعة، وهي بشكل عام أساءت لها السياسة. فعندما كنت أترقى إلى درجة الأستاذية وبعد موافقة اللجنة العلمية، لم تنتهِ ألاعيب العمداء وبخاصة في الوقت الذي كنت أعارض فيه كامب ديفيد، واستبعدت من الجامعة ضمن قرارات سبتمبر، ونقلوني إلى وزارة الشؤون الاجتماعية. استدعاني رئيس الجامعة وقتها وطلب مني ألا أتحدث في الصحف عن المآسي التي تحدث في الجامعة فنحن تحت سطوة أجهزة الأمن. وبالفعل عندما لم تستطع الإدارة وقف ترقيتي طلب رئيس الجامعة عرض الأمر على مجلس الجامعة وطلب التصويت على ترقيتي فامتنع ثلاثة عن التصويت: عميد الهندسة وعميد العلوم وعميد الطب. لذلك كانت نصيحتي لنصر أبو زيد ألا يدخل معركة مع عبدالصبور شاهين لأنه يمثل جناحًا أقوى منا. وفي النهاية الجامعة هي التي خسرت وكذلك أجيال جديدة من الطلاب.

نقد الاستبداد

• ترجمت لـ«إسبينوزا.. رسالة في اللاهوت والسياسة» وفضلًا عن أنه واحد من أهم مؤلفاته فهو أيضًا رسالة في فصل العقل عن النقل. فهل انتهيت نهاية إسبينوزا نفسه مؤمنًا بأولوية حسم الصراع لصالح العقل في مشروع اليسار الإسلامي حسبما فعل الغرب مع كنيسته، وهل تعتقد أن تعميم هذا النمط صالح للعقل العربي، وهل تعتقد أيضًا أنك أحد تلامذة المدرسة الإسبينوزية؟

■ ذهبت إلى باريس بعد التخرج مباشرة عام ١٩٥٦م، وعام التأميم وهو أيضًا عام قطع العلاقات مع

فرنسا. وعندما بدأت في قراءة إسبينوزا «رسالة في اللاهوت والسياسة» كنت أرتعش فرحًا. فمن نقد التخلف إلى نقد السياسة والخوف والمعجزات ونقد الاستبداد. كنت آتي بالعنوان الأساسي للكتاب في أول العام الدراسي وأكتبه على السبورة وأقول للطلبة هذا هو السؤال الذي سيأتيكم في آخر العام. «إن حرية الفكر ليست خطرًا على الإيمان ولا على سلامة الدولة، بل إن القضاء على حرية الفكر فيه خطر على الإيمان وعلى سلامة الدولة». اكتُبْ في هذا الموضوع. كان لديّ من التلاميذ عمر أديب ورئيس الجامعة جابر نصار حين كان طالبًا في كلية الحقوق، وكان يأتي ليحضر محاضراتي في فلسفة المقاومة. هذا هو الموقف من فلسفة الآخرين. فهل الترجمة من أجل إسبينوزا؟ لا. ولكن من أجل استخدامه كوسيلة لغاية محلية للتنبيه لخطر الاستبداد. وعندما كنت أترقى لدرجة أستاذ مساعد قالت اللجنة: إن إسبينوزا كفر، فرد عليهم الدكتور إبراهيم بيومي مدكور بقوله: «ولكن ناقل الكفر ليس بكافر». لذلك كتبت مقدمة في علم الاستغراب من أجل أن أرى من خلالها واقعي وأحكم عليه. فلو قيل: ماذا تفعل؟ هل أنت ضد الدولة أو النظام؟ أقول: لا. إنما أنا أشرح إسبينوزا وكانط وغيرهما كنوع من الحماية. لكن للأسف بعض الرسائل الآن تأخذ الفلسفة الغربية كأنها غاية في ذاتها.

• رغم اعتمادك المنهج الأشعري في القراءة فإنك تُدِينُه باعتباره يمثل اليمين الديني، في حين تنتصر للتكوين المعتزلي باعتباره يمثل اليسار الإسلامي. كيف يمكننا أن نفهم هذا التناقض؟

■ هذا ليس صحيحًا. لو قرأت كتاب «من العقيدة إلى الثورة» لوجدت أنني أدافع عن المذهب المعتزلي.

• لكنك في كتاب «من النقل إلى العقل» تعلن انتماءك للمذهب الأشعري وتنتقده في الوقت نفسه؟

■ نعم. الكتاب الذي تشير إليه له وضعية خاصة. أنا أتناول علومًا خمسة نقلية خالصة، وقد أردتُ أن أدفعها خطوة إلى الأمام لتكون نقلية عقلية، ويأتي جيل بعدي ربما استطاع أن يحولها إلى علوم عقلية خالصة. فأنا حريص على المراحل من أجل نجاح المشروع تاريخيًّا؛ لأن القفز على المراحل من أخطر الأشياء.

كانت نصيحتي لنصر أبو زيد ألا يدخل معركة مع عبدالصبور شاهين؛ لأنه يمثل جناحًا أقوى منا

• الاستشراق التقليدي وصم العقلية السامية عمومًا بالقصور بسبب رفضها الفطري للأبنية العقلية والالتفاف فحسب حول فكرة التوحيد، كيف تقيم تجربة الاستشراق القديم في سياق النموذج الذي حاول ترسيخه عبر التعامل مع الشرق، بوصفه مسرحًا لاستعراض القوة. هل ترى أن ثمة استشراقًا حميدًا وآخر خبيثًا؟

■ الفكرة الشائعة عن الاستشراق أنه ارتبط بالاستعمار وأنه شوَّه صورة الشعوب المستعمَرة في ذهن المستعمِر إلى آخر ما قاله إدوارد سعيد في الاستشراق وكذلك أنور عبدالملك. هذا حكم عام لا ينفي وجود بعض المستشرقين المنصفين مثل نورمان دانييل وهو مستشرق بريطاني أوصى بأن يدفن في حديقة معهد الآباء الدومانيكان بالعباسية. هو يقول الحقيقة ويترك تأويلها لمن يريد. لكن لا يزيف منذ البداية ولا يبدأ بأحكام سلبية. أنا فعلت ذلك في الاستغراب ودرست الغرب كما هو، كما يدرسه أي متخصص من دون أي أحكام مسبقة.

• السؤال الذي يبدو تاريخيًّا ويردده مفكرون كثيرون هو: لماذا تخلف العرب وتقدم الآخرون. هل الإسلام السياسي هو السبب؟

■ هذا خلط بين المراحل. لو كان هناك مفكر غربي يعيش في عصر ابن خلدون لسأل السؤال نفسه معكوسًا: لماذا تقدم العرب وتخلف غيرهم. إنها مراحل. ففي المراحل الأولى أبدعنا علمًا وثقافة وحضارة بعد أن تعلمنا من اليونان والرومان والفرس والهند وترجم الغرب عنا، ذلك في أوائل العصر الوسيط في القرن العاشر والحادي عشر وظهرت الرشدية اللاتينية. في الغرب تحكم العقل في العقائد وكنا سبب النهضة الأوربية بما في ذلك الإصلاح الديني عند مارتن لوثر، الذي كان معجبًا بالإسلام وتعلَّم العربية لكي يقرأ القرآن. إذن الذي يقول: لماذا تأخر العرب وتقدم غيرهم؟ يتكلم عن المرحلة الحالية، لماذا تخلفنا بعد أن تقدمنا وتقدم غيرنا بعد أن تخلفنا.

السؤال الأهم: لماذا تأخر الإبداع الفكري العربي رغم صلتنا بالغرب منذ أكثر من ٢٠٠ سنة منذ الشيخ حسن العطار والطهطاوي، وما زال أكبر حدث لدينا هو مشروع الألف كتاب الأولى والثانية ثم تأسيس المركز القومي للترجمة في القاهرة وبيروت والمقصود هنا الإبداع الفكري لا أتكلم عن الإبداع الأدبي. حتى المشاريع العربية المعاصرة البعض يقول: إنها ما زالت صدًى سواء ما يتعلق بالمنهج البنيوي عند الجابري أو الماركسي عند الطيب تزيني أو المنهج الظاهرياتي الفينومنولوجي عندي أو البنيوي عند أدونيس في الثابت والمتحول. وتظل القضية هي اعتقادنا أننا بالترجمة يمكننا أن نلحق. والغرب يقول: مهما ترجمتم، فإن إيقاع الفكر عندنا أسرع بكثير، ومن ثم فالمسافة تتسع. إذن الدرس الذي نأخذه من القدماء أنه حدثت ترجمة للفلسفة اليونانية في القرن الثاني، وفي القرن الثالث ظهر الكِنديُّ، وبعد ذلك بدأ الفلاسفة يشرحون ويكتبون ويؤلفون من دون الإشارة إلى أرسطو أو غيره. فلماذا تأخر الفكر العربي رغم أننا ما زلنا نترجم. هل عدم الثقة بالنفس، هل الإحساس بالدونية أمام الغرب؟ تخلينا عن الاجتهاد وذهبنا إلى التقليد. هل الصين نقلت عن أحد عندما أبدعت كونفشيوس؟ هل الهند نقلت عن أحد؟

• **هل سيطرة الفاشية والحاكمية على أنظمة الحكم وسيطرة الأبوية كانت سببًا في هذا التراجع؟**

■ في روسيا سيطرت القيصرية وكان هناك تشيكوف وتولستوي. ومصر القديمة قامت بإبداعها الديني والفكري والرياضي والهندسي من دون أن تنقل عن أحد. لكن تجربتنا مع اليونان ومع الغرب تُبيِّن أن النقل كان مرحلة والإبداع مرحلة أخرى. العيب أن تتوقف عن النقل وتعتقد أنه العلم وتخلط بين المعلومات والعلم. وأنا أنتقد الرسائل التي تقدم من الطلاب عندما ينقلون المعلومات من الإنترنت من دون أن يكتبوا سطرًا واحدًا من رأسهم وكأنهم غير قادرين على رؤية الظاهرة وتحويلها إلى نص.

الناس يسألون عن الغيبيات لكنهم يتجاهلون السؤال عن الفقر وغلاء الأسعار والحروب الأهلية

صراع اليسار والإسلاميين

• **هل تعتقد أن الصراع التقليدي بين اليسار الشيوعي وبين التيار الإسلامي بات أقل جذوة من ذي قبل؟**

■ لا. أظن أن الصراع ما زال قائمًا. لكن الذي يؤجج الصراع بين الإسلاميين واليساريين إنما هو سعي كل منهما إلى السلطة واعتبار الآخر غريمًا. والحقيقة أن الدين بنية اجتماعية، وهو كثيرًا ما يؤدي إلى تغيير أيديولوجية المجتمع، وإن كان هو أيضًا يتأثر بالتقاليد المجتمعية في كل مرحلة تاريخية. في اعتقادي أنه لا تعارض بين اليسار وبين الإسلام الحقيقي؛ فالإسلام ليبرالي يدافع عن الحريات العامة، وهو عروبي لأنه ثقافة العرب شعرًا وسياسة، وهو اشتراكي كما أكد كثير من كتابنا في خمسينيات القرن الماضي وستينياته. وقد رأينا مثل ذلك التوافق بين المسيحية والاشتراكية عبر «لاهوت التحرير» في أميركا اللاتينية. لم ينجح «اليسار الإسلامي» كتيار مجتمعي في الظهور والبروز؛ إذ ليس وراءه جماعة حزبية أو دينية، لذا فقد اكتفى بالطرح النظري المجرد؛ لأنه ابتعد من السلطة ومكايد الوصول إلى الحكم، وما زالت فكرته محاصرة بين اليمين الديني واليسار العلماني. إن تكوين جماعة سياسية يتطلب وجود قوى تنظيمية هائلة وتوافر تمويل ضخم، وهو ما لم يتوافر لـ«اليسار الإسلامي» الذي ما فتئ مجرد طرح نظري استدعاه الخصام الأيديولوجي والصراع السياسي في الوطن العربي. هذا في الظاهر، أي عدم نجاح «اليسار الإسلامي» على المستوى العملي، لكن العديد من القوى التقدمية بدأت تلامس أفكاره وتوجهاته، ولا سيما في دول مثل المغرب وتونس وماليزيا وتركيا وإندونيسيا.. وما زالت ترد خطابات عن الرغبة في تكوين ائتلاف شيوعي إسلامي أو إسلامي شيوعي. لكن الأمر قد يحتاج إلى مزيد من الوقت، حتى تتحول فكرة هذا التيار إلى حركة اجتماعية تؤثر في مسار التاريخ وحركة المجتمع.

• كيف ترى دور التيارات الفكرية في العالمئِن العربي والإسلامي في عصرنا الحديث؟

■ نشأت في العالم الإسلامي منذ القرن الثامن عشر ثلاثة تيارات فكرية واختيارات سياسية، ما زالت مستمرة حتى الآن. الأول التيار العلماني الذي نشأ في الهند عند السيد أحمد خان بعد أن قضت بريطانيا على إمبراطورية المغول، وأصبح «النموذج الأوربي» هو النموذج الوحيد للتحديث. واستمر هذا التيار في الوطن العربي وبخاصة عند بعض المهاجرين الشوام إلى مصر مثل شبلي شميل، وفرح أنطون، ونقولا حداد، ومن المصريين سلامة موسى وإسماعيل مظهر وزكي نجيب محمود وفؤاد زكريا. وهو تيار يتبنى سياسيًّا الليبرالية أو اللامركزية أو التعددية السياسية أو العلمانية أسوة بالنظام السياسي الغربي. والثاني التيار السلفي كردٍّ فعلٍ على التيار العلماني. فالانبهار بالجديد ينقلب إلى الدفاع عن القديم، وتقليد الغرب الحديث يؤدي إلى تقليد القدماء. والثالث التيار التجديدي الذي نشأ في مصر في مدرسة الأفغاني الذي هاجر إليها واستمر فيه تلاميذه من بعده مثل محمد عبده. ومن ثم نشأ طرفان ووسط. طرفان: العلمانية والسلفية، ووسط وهو تيار التجديد. وكانت الاختيارات الثلاثة معروضة على العالم الإسلامي، ووقعت أحداث حتمت هذا الاختيار أو ذاك. فلما صاغ الأفغاني الإسلام في العصر الحديث في شعار: الإسلام في مواجهة الاستعمار في الخارج والقهر في الداخل، تبنى الضباط المصريون الشعار بقيادة أحمد عرابي. وجاء الإنجليز واحتلوا مصر في عام ١٨٨٢م بعد هزيمة العرابيين العسكرية بذريعة حماية سلطان مصر والدفاع عن نظام الخلافة. فخشي محمد عبده من عواقب الثورة السياسية ومناطحة السلطة السياسية والانقلاب عليها والخروج على الحاكم، فآثر التغيير الاجتماعي وإصلاح المحاكم الشرعية ونظام التعليم والقضاء على العادات الاجتماعية. فلما قامت الثورة الكمالية في تركيا بقيادة مصطفى كمال، ونجح العلمانيون في الاستيلاء على الحكم خشي رشيد رضا، تلميذ محمد عبده الأثير، من أن يتكرر النموذج التركي في باقي أرجاء العالم الإسلامي فارتدَّ سلفيًّا كردٍّ فعلٍ على العلمانية. وارتدَّ التجديد مرة ثانية إلى الوراء.


حسن حنفي

• يصفك الباحث «جميل قاسم» بأنك سلفي في الفكر، تقدمي في السياسة، غربي العقل، شرقي الهوى. هل توافق على هذا الوصف؟

■ سلفي في الفكر؟! هل من يدافع عن الهوية عبر التاريخ يعتبر سلفيًّا؟ السلفي هو الذي يركز على العقائد والشعائر. سلفي في الفكر تكفره الجماعات الإسلامية؟! تقدمي في السياسة هذا صحيح. لكنني لست غربي العقل، فهذا حكم بأن فلاسفة المسلمين أرسطيون، وأن كل من يفتح فمه بشيء ينسب إلى الفلسفة الغربية. فهل عندما أتكلم عن تحكيم العقل لا بد أن أكون ديكارتيًّا. أما شرقي الهوى فهو وصف صحيح.

• أخيرًا ما تقييمك لتجربة الإخوان في الحكم؟

■ لي صداقات مع كل التيارات، ورأيي أقوله لهم مباشرة. والوقت ليس مناسبًا للحديث عن تلك التجربة، ولكن إجمال ما قلته يمكن أن يشكل رأيًا في الخوف من الإسلام السياسي.



سعاد العنزي
ناقدة كويتية

في حضرة الغياب الحنين يبتكر أشكال الحضور

لا أستطيع تخيل المشهد الثقافي في الكويت من دون وجود الأديب الراحل إسماعيل فهد إسماعيل، الذي فجع وفاجأ رحيله الأوساط الثقافية في الكويت والوطن العربي. رحل عن عالمنا تاركًا إرثًا أدبيًّا خالدًا، ونموذجًا إنسانيًّا أصيلًا. كان نادرًا في طيبته، ونادرًا في نقائه، ونادرًا في تواضعه في زمن أصبح فيه الأدباء يرسمون ملامح شخصيتهم المتعالية قبل أن يرسموا شخصيات أعمالهم الافتراضية. لا أعلم في هذا المقام، هل أتحدث عن إنتاجه الخصب والزاخر، أم عن شخصيته الإنسانية؟! في حالة الأديب الراحل لا نستطيع الفصل بينهما، فالمبدع الإنسان، والإنسان المبدع كلاهما ينصهر في بوتقة واحدة، إذ نجد إنسانيته على المستوى الشخصي ذاتها الموضوع الجوهري والأصيل في كل ما يكتب.

لقد كان الأديب الراحل صديقًا مخلصًا لجيله ولمن اعتنقوا المشروع التنويري في الكويت والعالم العربي، في الستينيات والسبعينيات، وهذا الجانب يتحدث عنه أصدقاؤه ورفقاء دربه أكثر مني. ولكن ما يلفت الانتباه أكثر، هو احتواؤه لأجيال الشباب المتعاقبة، يدعمهم، ويؤكد لهم قدرتهم، ويضيء لهم عتمة في طريق التهميش الطويل في الوطن العربي، احتوى الكُتاب الشباب، قرأ لهم، علّق على إبداعاتهم، تابع نجاحاتهم وعثراتهم، ابتسم لهم وأنار لهم شعلة الأمل، لذلك نجد فقده اليوم موضوع بكائهم وجوهر حزنهم ومصدر إحساسهم باليتم والفقد. لم يكتفِ بالتشجيع الشفوي لهم بل نجده يكتب عنهم، ويستحضرهم في أعماله وليس هناك أكبر من هذا الدعم والتشجيع في زمن يكون فيه الاعتراف بموهبة أدبية في تغريدة تويترية جميلًا يدفع المبدع الناشئ ثمنه طوال الحياة. من أكثر الأدلة حضورًا استحضاره شخصية الكاتب الكويتي الشاب حمود الشايجي في روايته الأخيرة «صندوق أسود آخر»، كاشفًا مدى ارتباطه بالشباب وقدرته على التحاور والتقاطع مع الأجيال الشابة المبدعة، وهي الرواية ذاتها التي اشترك فيها مع الكاتبة الكويتية الشابة عائشة الدوسري وهي في مقتبل الحياة لتكتب معه نصوص مقدمات لفصول الرواية. نلتمس من هذا الموقف النبيل قدرة على تحطيم الفكرة المركزية للأديب المشهور والمحترف. ما زلنا في الجانب الإنساني من شخصيته، إذ تكثر الأمثلة المدللة على عظمة إسماعيل فهد إسماعيل وإنسانيته في علاقاته مع الجميع، وما زلت أذكر حديث طلبتي في الجامعة عنه وعن تواضعه وزيارتهم إياه، وحواراتهم المشتركة معه، فباب قلبه قبل بيته ومكتبه مشرع للجميع بكل محبة وتواضع نادر ونبيل.

لقد تجلت وطنيته في كتاباته عن الكويت «إحداثيات زمن العزلة»، التي تعد أكبر رواية في التاريخ، كما كان بطلًا من أبطال المقاومة الكويتية وقائدًا شرسًا في دفاعه عن قيم الوطن الأصيلة، من دون أن يتسلق على هذا الفعل النبيل في أحاديثه اللاحقة ليصل إلى مناصب دنيوية، علق على رفضه لها ذات يوم قائلًا: «التمثال إذا مال انكسر».

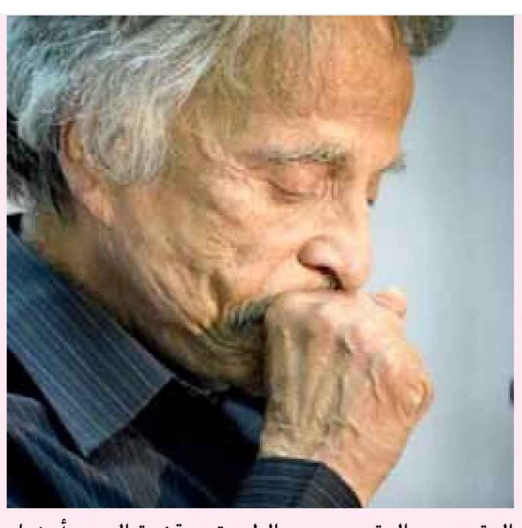
كان من أولئك الذين يؤمنون إيمانًا وثيقًا بأن وطنيتهم جزء أصيل من عروبتهم وقوميتهم فكان عربيًّا قوميًّا وكونيًّا في آنٍ من دون تعارض بين أيٍّ مِن هذه الانتماءات. عاش مفارقات الهوية الإنسانية مثل إدوارد سعيد ومحمود درويش وأمين معلوف وهذه المفارقات تعد من ملامح خصوبة هويته الإنسانية، ولد من أم عراقية وأب كويتي، عاش مدة من حياته هناك في مدينة البصرة لينادوه الكويتي، ومن المفارقات أن الكويتيين يسمونه العراقي أيضًا. هذه قد ينظر لها البعض على أنها إشكالية بقدر ما أراها مظهرًا من مظاهر خصوبته

وتعدد أبعاد إنسانيته وتنوع المكونات الثقافية التي شكلت خصوبته وفرادته التي تذكرنا بغربة وتشظي كتاب المنافي مع فارق التشبيه. إضافة إلى تنوع انتماءاته، لم يكن غريبًا على المستوى الإنساني عن بقية الأشقاء في الوطن العربي، كان يتفاخر أيضًا في لقاءاته بمصريته، التي تحققت على المستوى الأول من خلال علاقات النسب التي تربطه بالمصريين فهو كما يقول: «عم مصريين وخال مصريين»، كما تحضر مصريته من خلال علاقاته الثقافية وارتباطاته الفكرية مع مثقفيها وقراءته للتيارات الفكرية والاتجاهات الإبداعية فيها التي تعد واحدة من مكوناته الفكرية المهمة ولكنها لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوز ذلك إلى معرفة غالب التيارات والاتجاهات الثقافية العربية وفهمها كذلك.

ليس غريبًا أن يلقبوه بـ«نجيب محفوظ الرواية الخليجية» مع أني لا أراه كذلك، بل أراه أديبًا عربيًّا له اتجاهه المتقاطع كثيرًا مع الأدباء العرب في الوطن العربي، فلِمَ هذا التقسيم بين المناطق العربية، فالرجل كتب عن قضايا عربية متنوعة معتنقًا الواقعية الاشتراكية في مرحلة من حياته الإبداعية مثله مثل بقية جيله من المبدعين في الوطن العربي، ولعل نجيب محفوظ واحد من أهمهم. وكان نجيب محفوظ محليًّا في كتاباته ونتفق جميعًا على أن محليته جزء من كونيته، بينما إسماعيل فهد إسماعيل كتب عن جغرافيات متعددة؛ الكويت والعراق ولبنان ومصر وفلسطين. كان كاتبًا متنوعًا ومتجددًا في خطابه الإبداعي، ويسير على خط متوازٍ مع حركة الرواية في الوطن العربي، كتب عن القومية في بداياته حتى آخر كتاباته متقاطعًا مع الهموم المشتركة للأمة العربية.

كما سبر أغوار التاريخ البعيد والقريب في العالم الإسلامي في رواياته يبحث عن البقع الداكنة ومن بينها رواية «الكائن الظل».

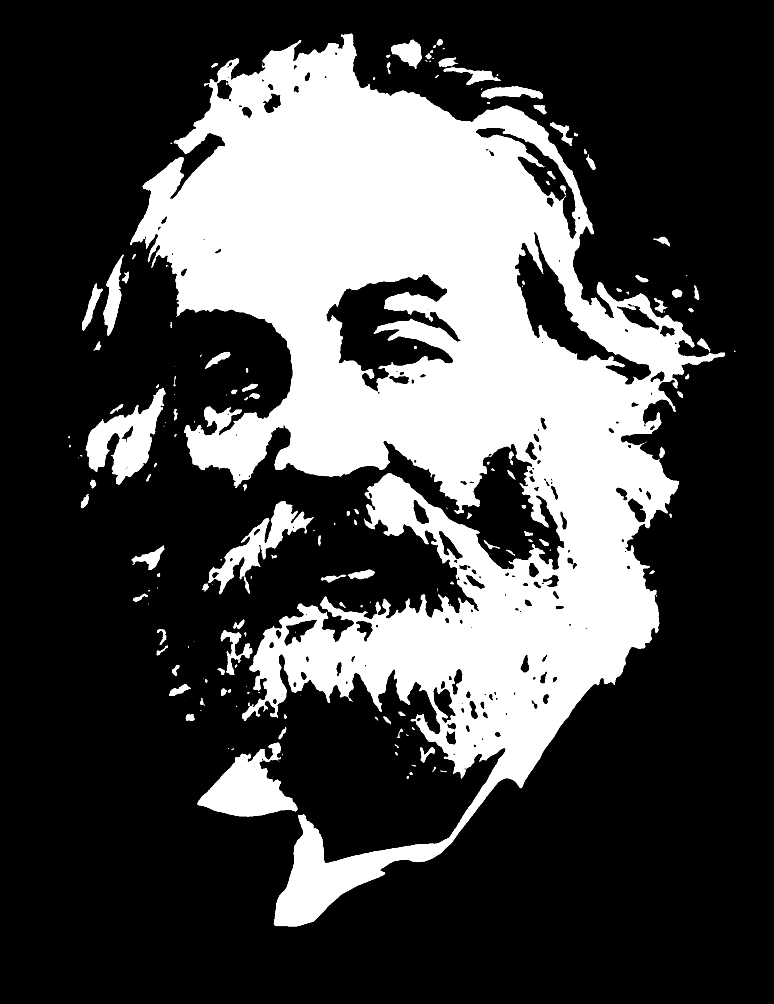
لقد تعمق في محليته في أسلوبه المتأخر، فكتب لنا ثلاث روايات مهمة تشكل قلب محليته، لنلاحظ هنا أنه يتدرج من القومية إلى الإيغال في المحلية، كتب في روايته «الظهور الثاني لابن لعبون» يستعيد التاريخ القريب في الكويت وشخصية الشاعر ابن لعبون الذي تعرض لظلم المؤسسة الاجتماعية والدينية، فأعاد قراءة تاريخ هذه الشخصية موثقًا لحقبة مظلمة في الكويت ترفض الشعر وتحارب الجمال من منظور تاريخاني ما بعد حداثي يعيد قراءة التاريخ الرسمي المعمد بكثير من مناطق «المسكوت عنه». لعل كونيته تتجلى في تعبيره عن أشد القضايا محلية من مثل قضايا



المقهورين والمقموعين، وبالطبع تعد قضية البدون أبرزها، فهي بقدر محليتها فإنها ترتبط بتفاصيل حياة البدون في العالم، وتلقي بظلالها على معاناة اللاجئين والمشتتين بين المنافي، وهذا جانب مهم يضيء لنا محليته في هذه المرحلة التي هي جزء أصيل من كونيته. من أهم ما طرحه في هذه المرحلة المتأخرة نادرته الفريدة «في حضرة العنقاء والخل الوفي» راصدًا ومسجلًا تفاصيل القضية بأبعادها الإنسانية، وجدلياتها الإشكالية، متعقبًا تاريخ نشأتها من خلال شخصية المنسي ابن أبيه كرمز للبدون على أنه المنسي في المجتمع الكويتي والمهمش والمهمل مخلدًا وجع هذه الفئة بسخرية لاذعة وموجعة في آنٍ.

نعم لقد كان الأديب الراحل مؤسس الرواية في الكويت والخليج العربي، أي «مؤسس للخطاب» مثلما يقول فوكو. لقد أسس ذلك النوع الروائي الذي يقوم على التجريب المستمر للحركات الإبداعية والاتجاهات الفنية، ولغة أدبية يشتبك فيها الشعر والنثر أثرت في أجيال من المبدعين في الكويت. مما يعني أنه كان معلمًا لأجيال من الكتاب في الكويت، يتعلمون منه أصول الفن الروائي مضمونيًّا، وفنيًّا، وهذا يشير إلى حوار الأجيال المتعاقبة فنيًّا وأدبيًّا، كما يشير أيضًا لصورة الأب في الأدب الكويتي، وبالفعل هو كان كذلك كما اتضح في مرثياتهم المتعددة لهم، وهذا يحيل بشكل جدي لتعقب أثره في أعمالهم الإبداعية، سواء في التقنيات الكتابية أو الموضوعات الإنسانية المطروحة.

رحم الله شيخ الرواية الكويتية إسماعيل فهد إسماعيل بقدر عطائه وتجدده ومحبته وتسامحه، وقدرنا الله على تكريمه وتخليد ذكراه بقراءته وفهمه والأهم من هذا الاقتداء بسلوكه الإنساني النبيل.







شعر أميركي أم شعراء أميركيون؟

متاهات من الشغف في صحبة تجارب شعرية

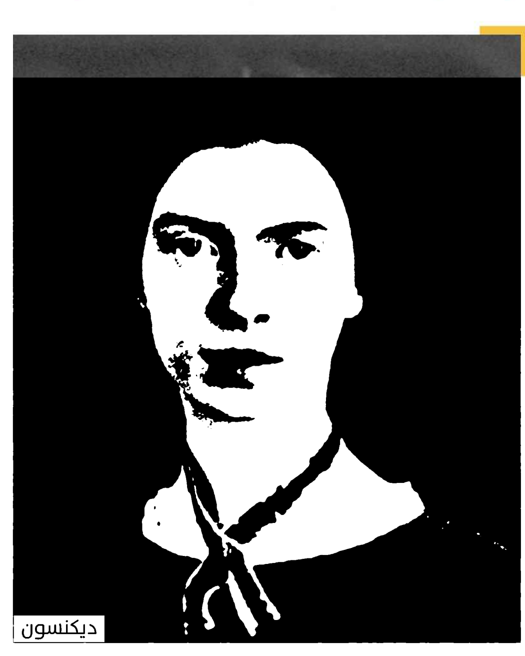
ويتمان

آمال نوّار شاعرة ومترجمة لبنانية تقيم في أميركا

أميركا بلد التنوّع بكلّ تجلياته الظاهرية والفكرية؛ فهو خليط أجناس وإثنيات وثقافات وتقاليد وأديان، وحضارته تقوم على خلق بيئة إنسانية تتآلف مع جوهر الاختلاف والتعدّد والتغيّر؛ تلك السمات التي عنها ينجم النمو والازدهار على مختلف الصعد، ومنها يتشكّل قوس قزح من الجماليات الإبداعية. الشعر الأميركي لا يشذ عن هذه الخلطة السحريّة؛ فالتنوّع خاصيّة أصيلة فيه، بحيث إنّ البحث عن قواسم مشتركة بين شعراء هذه الهويّة أو بين مدارسهم النظريّة، يحيلنا ربما إلى الشعر الرديء فحسب، لأنّ الفرادة هي ما تميّز الشعر الجيّد في الذهنية النقدية الأميركية.

ويتمان وديكنسون اسمان عظيمان في الشعر الأميركي، عاشا في الزمن نفسه، غير أنّ شعريتيهما على طرفَي نقيض، مثلما كانت شخصيتاهما؛ فديكنسون كانت تقدّس العزلة والانفراد، وويتمان المُخالطة والرِّفاق. إمرسون، هو الآخر عاش في زمنهما، إنما في فلك فلسفته المتعالية. ثم لن ننسى إدغار آلن بو، الرومانسي الكبير، الخارج عن السِّرب، المتفرّد بعوالمه الشعرية والقصصية الغرائبية والسوداوية، الذي قال عنه وليم كارلوس وليامز بأنّ «الأدب الأميركي، به، به وحده، راسٍ على أرض صلبة» نزعة الاختلاف والتفرّد انسحبت على العقود اللاحقة، حيث يمكننا ملاحظة كيف أنّه في عشرينيات القرن العشرين، حين انفتح الروّاد من شعراء المدرسة التصويرية الأنغلو أميركية، على شعراء المدرسة الرمزية الفرنسية، ومن ثم الدادائية، والسوريالية، فإنهم انتهوا إلى ابتكار شعريات جديدة، تباينت أصوات أصحابها حتّى ضمن المدرسة الواحدة: عزرا باوند خرج من الحركة التصويرية لعام ١٩١٢م إلى حركة الدواميّة؛ ووالاس ستيفنز انتبه إلى أنّ الأشياء ليست كلّها متساوية كيما تخضع للمواصفات التنظيرية نفسها؛ ووليم كارلوس وليامز أيضًا انسحب ليجدّد لغته الشعرية، ويطعّمها بالنكهة الأميركية الخالصة، القريبة من لغة عامة الناس، والمختلفة عما عدّه اللغة البالية للثقافة البريطانية؛ وكذلك الأمر مع ماريان مور، التي تفرّد شعرها بأسلوب خاص، ولم يحتفظ من التصويرية سوى بخاصيّة الكثافة... إلخ، ولم يكتفِ الشعراء الطليعيون آنذاك بنافذتهم على أوربا، بل سارعوا إلى تشريع نافذة أخرى على الشرق الأقصى، منفتحين على شعراء الصين واليابان وقصيدة الهايكو، وهو ما يؤكّد الميزةَ الراسخة في الشعرية الأميركية، وهي الاستعداد الهائل لاستيعاب الآخر، والقدرة الفَطِنة على الانفتاح واستثمار التنوّع.

ثمة ميزات أخرى للشعر الأميركي، بالغة الأهمية، كان لفت إليها الشاعر أُودن، من بينها مثلًا: العلاقة المضطربة

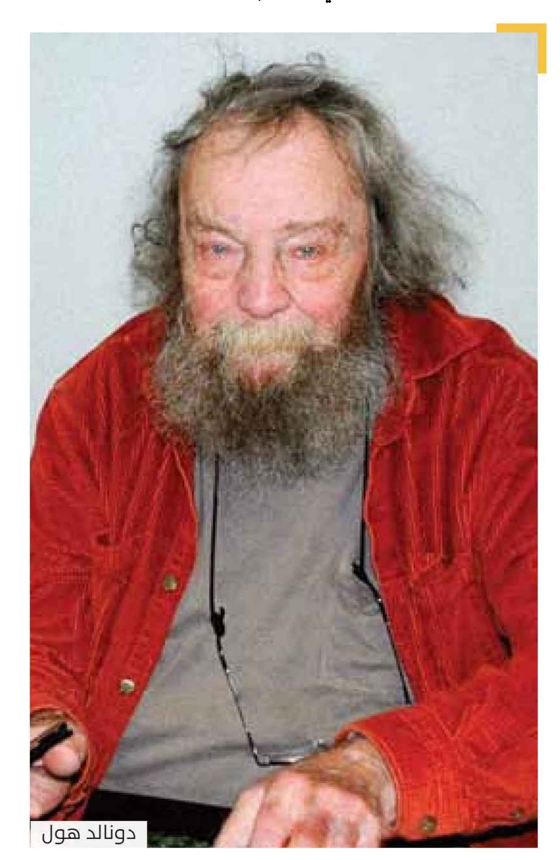

ديكنسون

بالطبيعة؛ ففي أميركا، حسب رأيه، لا يشجّع حجم القارّة أو الظروف المحيطة أو عامل المناخ، على الحميمية. أيضًا، هناك ميزة القلق التي تفسد علاقة الإنسان بماضيه ومستقبله. وينوّه أُودن بما جاء على لسان ألكسي دي توكوفيل (المؤرّخ والمنظّر السياسي الفرنسي) حول نوع الشّعر الذي يمكن أن ينتجه مجتمع ديمقراطي، إذ يقول: «أنا مقتنع بأنّ الديمقراطية في النهاية تحوّل الخيال من كل ما هو خارجي بالنسبة إلى الإنسان، وتركّزه على الإنسان وحده. قد تلهي الدول الديمقراطية نفسها لبعض الوقت بالاهتمام بإنتاج الطبيعة، لكنها لا تتفاعل مع الواقع إلا عبر معاينتها لنفسها». لقد صدقت نبوءة توكوفيل؛ ففي المجتمع الأميركي، الإنسان، هو محور المخيال الشعري، لا الطبيعة، ولكن بالطبع، مع وجود استثناءات تفرضها بصمة التنوّع الدامغة، وهي على كل حال، تجارب اهتمت بالطبيعة من خلال علاقتها الجدلية بالذّات، وبالإنسان

المعاصر. ويعتقد أُودن أنّ لدى الأميركي إيمَانًا خادعًا بالذّات، حيث توجد فعلًا عقلية أميركية جديدة في العالم، واستثنائية، ولكنها ليست مُنتجَ النشاط السياسي الواعي بقدر ما هي منتج الطبيعة، والبيئة الجديدة والفريدة للقارّة.

نستخلص من ملاحظات أُودن، أنّ عدم ارتباط الشعراء الأميركيين بالماضي، وبالطبيعة، يجعلهم يكتبون في فراغهم الخاصّ، ومن المؤكّد أنّ ما ينتجونه يكتسب في الحال، أصالته وضرورته. ويرجع ذلك أساسًا إلى أنهم لا يشعرون بأيّ ارتباط حقيقي بما أُنجِز قبلًا، حتّى لو كانوا على دراية به. من هنا، تتوالد لدى الشاعر الأميركي عمومًا، البيئة النفسية المؤاتية ليكون متجددًا، وخلّاقًا، وميالًا إلى جاذبية القطيعة، لا الاستمرارية، ولا تثقل كاهله عقدة الذنب أو تحمله على الوفاء للتقاليد الأدبية الموروثة (أيضًا مع وجود استثناءات).

الشاعر الأميركي دونالد هول، يعتقد أنّ الهوية الشعرية الأميركية تشكّلت، عندما تنكّر الشعراء الشباب للتقاليد البريطانية المتحضّرة التي اعتنقها إليوت، إذ عندها فقط، استطاع الشعر الحرّ أن يجد له مطرحًا، وكذلك اللغة العامية، ونموذجًا من الخيال الجديد، الذي استلزم وجوده نوعيات مختلفة من


دونالد هول

القراءات التي لا تهتم بالظواهر الخارجية بل بالتجربة الذاتيّة. بالمقابل، الناقد كلينث بروكس، رأى أنّ الثورة على الشعراء الفيكتوريين، والتقليد الأدبي الإنجليزي بأكمله، قلّص قدرة الأميركيين على صنع شعر جديد. ويجادل بروكس في أنّ ما جرى هو تقديم القشرة الخارجية من المواد الأميركية الحديثة على الفطائر التي هي أساسًا بقايا الأمس؛ بمعنى أنّ التجديد انشغل بالسطح فقط. وهو يرى أنّ إدخال السيّارات مثلًا، والكلام العاميّ إلى الشّعر، لا يضمن تلقائيًّا أنّ أي شيء آخر غير المفردات قد تغيّر؛ فقد أخفى التحوّل السطحي ركودًا أعمق.

في كل الأحوال، نورد هذه الآراء المتباينة لتأكيد أنّ النقد أيضًا لم يشذ عن خاصيّة التنوّع في الهويّة الثقافية الأميركية. الحداثة الشعرية الأميركية التي انطلقت بالثورة على الشّعر الرومانسي الأوربي، ومن ثم على الفصاحة في اللغة البريطانية، لا تزال مسيرتها الانتفاضية مستمرة إلى اليوم، وذلك بالثورة على مَنْ ثاروا من قبل، وبالثورة على نفسها جيلًا بعد جيل. إنّها ماضية في القطيعة مع الماضي، ومع سلطة الثقافة النخبوية. ولعلّ أكثر ما يلفت في الشعرية الأميركية المعاصرة، ظاهرة صفوف الكتابة الإبداعية، التي أصبحت متاحة اليوم في أوربا ومعظم دول العالم - الشاعر أُودن كان لفت إليها أيضًا - فهي إشارة إلى الثقافة الأميركية التي تسمح لكلّ شخص بأن يصبح شاعرًا من خلال التعلّم - ليس شاعرًا جيدًا على الأغلب - فمسألة إثبات الحضور باتت مُناطة بمدى فرادة الشخص لا بمدى شاعريته، ذلك أنّ الشّعر الأميركي اليوم في رأينا، بات يعوّل أكثر فأكثر على طبيعة الشخصية، ولكل فرد بالطبع ما يميّز شخصيته، وفي هذا الملعب تحديدًا، تكمن فرصته الشعرية.

بناءً على ما سبق، فإنّ الشعر في أميركا في كلّ مراحله، متعدد الأقطاب، وظاهرة أنّ المكانة الشعرية مرهونة قبل كلّ شيء بمدى التّحليق خارج السّرب، أفرزت تنوعًا غنيًّا يشبه الخلطة السحرية لهذا المجتمع، القائم أساسًا على عدم التجانس الثقافي والاجتماعي. ولذا ثمة ما يحملنا على التساؤل والشكّ: هل هناك شعر أميركي فعلًا، أم شعراء أميركيون؟

وقفات قصيرة في ست محطات فريدة

تستحيل الإضاءة على «المشهد البانورامي» للشّعر الأميركي برمّته. يمكننا فقط الإحاطة ببعض ملامح هذه الشعريّة في سياق تطورها مع التدليل على تباين أقطابها. أتوقّف لهذا الغرض بإيجاز عند ست تجارب فذّة، خلّاقة، لشعراء ذائعي الصيت، ومن الأصوات الأساسية، المؤثّرة والفاعلة، في مسار الحداثة


والاس ستيفنز

الشعرية منذ انطلاقتها في أواخر القرن التاسع عشر حتّى النصف الأول من القرن العشرين، أي وصولًا إلى مرحلة ما بعد الحداثة التي انطلقت بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

ما من بداية للحداثة الشعرية الأميركية لا تبدأ من والت ويتمان. إنّه البداية التي صُدّرَت إلى العالم. ومهما تعددت الدراسات التي تناولته سابقًا، فما من حبر يمكنه استنفاد هذه التجربة الفذّة، والمتمرّدة، والمفارقة أسلوبًا ومحتوى، التي لا تفتأ تذكّرنا إلى اليوم بالحلم الأميركي الويتماني الضائع. تخلّى ويتمان في أوراق العشب عن تقاليد الشّعر الرومانتيكي الذي كان سائدًا خلال القرن التاسع عشر، في أوربا وأميركا، مزعزعًا مفاهيمه على صعيد الشكل والمضمون، بحيث إنّ إعلاء شأن النزعة الفردية، والإدراك الحدسي، وتغليب الطبيعة، بوصفها مصدر الخير، على المجتمع الإنساني، بصفته مصدر الفساد؛ كلّها مفاهيم رومانسية انقلبت في شعرية ويتمان إلى إعلاء شأن النزعة الجماعية، والتفكير التحليلي، وإعادة الاعتبار للإنسان على اختلاف فئاته الاجتماعية، وبعيدًا من الأحكام الأخلاقية المسبقة. لقد تجاوز ويتمان شعراء زمنه أمثال: رالف والدو إمرسون، وإميلي ديكنسون، في منح الهوية الشعرية الأميركية خصوصيتها وفرادتها، وذلك عبر تثويرها، وفتح آفاقها على رؤى إنسانية تقدمية تنادي بالتعددية والمساواة وتقبّل الآخر المختلف. ومن نافلة القول، أنّ «أوراق العشب» مهّدت الطريق أمام أصوات مجددة برزت في أوائل العشرينيات من القرن الماضي، من خلال أعمال مثل: «الأرض الخراب» لتي. إس. إليوت، و«الأناشيد» لعزرا باوند، و«الهارمونيوم» (القدميّة) لوالاس ستيفنز. لكنّ اللافت أنّ تجربة الأخير لم تحظَ عربيًّا من خلال الترجمة، بالاهتمام الذي أحرزته تجربتا إليوت وباوند.

> **الهوية الشعرية الأميركية تشكّلت، عندما تنكّر الشعراء الشباب للتقاليد البريطانية المتحضّرة التي اعتنقها إليوت؛ إذ عندها فقط، استطاع الشعر الحرّ أن يجد له مطرحًا، وكذلك اللغة العامية**

سعى ستيفنز متأثرًا بقراءاته الفلسفية، وميله إلى مذهب الشكوكية، إلى استكشاف فلسفي للذّات، ولعلاقتها بالواقع الخارجي. شعره تمحور حول فرضيات متبادلة بين العالم الخارجي والخيال الإنساني. فالعالم المتجاوز لإدراك الإنسان، يتطلب منه التفعيل الجمالي للغة، مستعينًا بمخيلته من أجل فَهم ما فيه. وتماشيًا مع فلسفة كانط، دافع ستيفنز عن دور اللغة المنتج للمعرفة، وغير المقتصر فقط على المحاكاة للأشياء. فالشّعر ليس مجرّد تعبير عن عالم خارجي أو تجميل له، بل هو تجسيد لحقيقة من صنعه الخاص (حقيقة تصنعها اللغة مستعينةً بالخيال). ثوّر ستيفنز المخيّلة لترى إلى واقع الأشياء متجاوزة الواقع إلى ما هو أبعد وأعمق (ثار على «تصويرية» باوند)، ولذا أمعن في التجريد، والميتافيزيقا، وتفرّد أسلوبه ليصبح صعب التقليد. الواقع لستيفنز موجود في الخيال؛ والمعنى لا يقيم في الأشياء نفسها، بل في ما يُسقَطُ عليها بواسطة الطاقة الفنية والتخيلية للعقل البشري. مخيلة الإنسان هي عبقريته الوحيدة، والشّعر بهذا المعنى، هو احتفاء الخيال بطاقاته الإبداعية، ووسيلة لتوضيح غموض العالم. أَعْلَى ستيفنز من شأن الشعر ليحلّ مكان المقدّس، من دون أن يثقله بأيّ وِزْر أخلاقي.

خلال المدة نفسها التي انشغل فيها ستيفنز بنظريته عن الخيال، وهو الرجل المحافظ المقيم في برجه العاجيّ، في جنوب نيو إنغلاند، كانت مينا لُوي، الشاعرة المتحررة، والفنانة التشكيلية الطليعية، والمرأة الجريئة والفاتنة والمثيرة للجدل، تخوض تجربتها الراديكالية من قلب مدينة نيويورك، أكثر مدن العالم تأجُّجًا بالحراك الثقافي والفنيّ، وتلفت إليها أنظار كبار الشعراء والكتّاب والفنانين، أمثال: عزرا باوند، وغرترود شتاين، ومارسيل دوشامب، ووليم كارلوس وليامز، حتّى إنّ الأخير كان ذهب إلى تقسيم المشهد

السيكولوجي لطليعة نيويورك في ذاك الوقت: إلى الجنوب «الديونيسوسي» التابع إلى مينا لوي (نسبة إلى ديونيسوس إله الخمر والخصوبة عند الإغريق)، والشمال المفرط الحساسية والاحتشام التابع لماريان مور. التمع نجم لوي في العشرينيات من القرن الماضي، ثم لاحقًا انطفأ، وجرى طمسه والتعتيم عليه، على غرار ما حدث لشعراء كثر كانوا فاعلين في تلك الآونة، ولكنّ قصائدهم في معظمها فُقدتْ على صفحات مجلات ودوريات سياسية صغيرة، ولا سيما تلك التي انتمت إلى اليسار السياسي، والتي تخلّصت منها المكتبات في أثناء الحقبة المكارثية اللاحقة في الخمسينيات. أخبرتنا السردية التي وصلتنا عن الحداثة، أنّ عزرا باوند، وتي إس إليوت، كانا الشاعرين الأكثر حداثة في اللغة الإنجليزية في حقبة الحرب العالمية الأولى. ولكن سيمضي أربعون عامًا على موت الشاعرة لوي، قبل أن يُعاد اكتشافها مجددًا، وينصفها النقد المعاصر، كموهبة أنثوية حداثوية أساسية، ويمنح تجربتها دورًا رياديًّا فاعلًا في تيارات حركة الحداثة الشعرية والتشكيلية، في الربع الأول من القرن العشرين، وأيضًا في الحركات النسوية.

ستانلي كيونتز، شاعر آخر، صاحب تجربة فريدة وغنية، نظرًا لدوره المتميّز، والعميق الأثر، على أجيال من شعراء الحداثة وما بعد الحداثة في أميركا. هذا المعلّم، الذي لم يخنه الشّعر حتّى بعد بلوغه عمر المئة، إليه يعود الفضل في تأسيس بيت الشعراء في نيويورك، ومركز أشغال الفنون الجميلة في بروفينستاون من ولاية ماساتشوستس. وإليه كان يحمل شعراء، بينهم رَتْكي وغينسبرغ، قصائدهم ملتمسين النصح والإرشاد. كان كيونتز شاعرًا واسع الثقافة، وعميق المعرفة، ومطّلعًا على جميع الديانات بما فيها الإسلام. قدّره بلده كما لم يقدّر شاعرًا آخر من مجايليه، فمنحه منصب «شاعر البلاد» مرتين. وقف ضدّ الحروب الأميركية كلها (ولا سيما غزو العراق)، وأحبّ الطبيعة والعناية بالأرض والنباتات، بحيث تداخلت لديه عناصر كتابة القصيدة بعناصر مهاراته الزراعية؛ فحديقة منزله في بروفينستاون كانت مَعْلمًا جماليًّا لا يقلّ أهمية عن جماليات قصائده نفسها، وقد ألّف فيها كتابًا شعريًّا/ نثريًّا. شدّد كيونتز على أهمية عنصر الغموض في الشّعر، على غرار تضاريس حديقته التي شاءها متعرجة بممرات ملتوية، وشبّه اللاوعي بالبرّيّة، وعدّه عالمًا لا يجوز ترويضه. شعره عكس فلسفته حول ترابط منظومة الخلق الكونية كلها بعضها مع بعض فيما يشبه النسيج، بحيث إنّ حركة الموجودات والكائنات في أيّ مكان وزمان تؤدي إلى ارتعاش النسيج كلّه.

في المحطة الخامسة أقف عند ثيودور رَتْكي، صديق الشاعر كيونتز، ومثله له مكانته المتفردة، وتأثيره البالغ، في جيل لاحق من الشعراء الأميركيين البارزين، أمثال: روبرت بلاي، وكارولين كيزر، وجيمس رايت، وغيرهم. تميّز بخصوصية أسلوبه، الفائق الغنائية، والصارم التقنية، والبعيد من الزخرفة. عُدَّ من مجموعة الشعراء الاعترافيين، لانهماك أشعاره في عوالم الذّات، ولسبره عتمات طفولته، والنهل من سيرته الذاتية.

نظر رتكي إلى الشّعر بوصفه محاكاة (منتهجًا مفهوم إليوت بخصوص «الاستيعاب والمحاكاة»)، وإعادة إنتاج للموروث الشعري، إنما بلغةٍ جديدة، تتخلّى عن الرومانسية، وتحاكي العصر، وتتجاوز الماضي الباذخ ولو بخطوة إلى الأمام. اعتمد في شعره تقنيات السرد الحديثة القائمة على تداعي تيار الوعي أو سيل الوعي، وحقق أداءً شعريًّا لافتًا، بأسلوب مترابط، سوريالي في أغلب الأحيان، يصوّر العقل في أوضاعه الأوليّة. وعمومًا، تبرز في تجربة رتكي ثلاث ميّزات، الأولى: ابتكاراته الأسلوبية في كتابة القصيدة الحرّة، مع إتقانه في الوقت عينه لأشكال القصيدة التقليدية. الثانية: العالم السيكولوجي العميق لشعره ونمطه الشخصيّ والاعترافي. الثالثة: توظيفه لعالم الطبيعة في شعره بطرائق مبتكرة ورائدة. هذه الميزات هي التي ضمنت له سمعة كواحد من أشهر الشعراء الأميركيين في القرن العشرين والأكثر انتشارًا.

على النقيض من شعرية الذّات، والمدرسة الاعترافية، التي انتمى إليها رتكي وشعراء آخرين، أمثال : روبرت لويل، وجون بريمان، وسيلفيا بلاث، وآن سكستون؛ تفرّدت الشاعرة إليزابيث

رَتْكي كان «اعترافيًّا» وآمن باللغة كوسيط، بينما ستيفنز شكّك بطاقاتها إنْ لم تتجنّح بالخيال. بيشوب ضدّ «الاعترافية»؛ مذهب المعذّبين في الأرض. كيونيتز مُعلّم خبير عاش منجذبًا إلى الأرض، ولكنّه لم يسمح للأرضيّ أن يسلبه السماويّ، ولا للواقع أن يسلبه الأسطورة. لُوي قدّست اللحظة الراهنة حتّى الثمالة، وويتمان وعد العِباد في كل البلاد، بأن يرسل إليهم بأوراقه كيما يجدوا فيها مبتغاهم

بيشوب، وهي من مجايلي رتكي، بشعرية «المكان»، القائمة على الأسلوب الوصفي الدقيق والمجازي للعالم الخارجي، بعاطفة متحفظة وأحيانًا محايدة، لا تترك للقارئ منفذًا للتلصّص على حياتها الشخصية وعالمها الذاتي. كانت بيشوب رسّامة أيضًا، وهو ما جعل شعرها أشبه بالفنّ التشكيلي. في قصائدها، لا مجال لمعاينة انفعال الشاعر الهذياني الفوري، إنما هناك عَيْن متأمّلة في جوّ من الصفاء الذّهني، تركّز بدقة مدهشة على تسجيل انطباعاتها عن العالم المادّيّ، عاكسةً فطنة حادّة وحسّ الشاعرة الأخلاقي. على غرار رتكي، حملها حرصها على براعة الصنعة، وإنشادها الكمال، على الكتابة بتأنٍّ شديد، والإقلال في النشر؛ فمجموع قصائدها المنشورة لا يتعدى المئة، ولكنّ التألّق التقنيّ، والتنوّع الشكليّ لأعمالها، علاوةً على ما يستبطنه شعرها الموزّع على جغرافيات مختلفة، من سعي لامتلاك شعور بالانتماء، وما يجسّده من تجارب إنسانية للألم والحنين، بعيدًا من البوح العاطفي المباشر؛ جميع هذه العوامل جعلت لها مكانة متميّزة ومرموقة بين شعراء ما بعد الحداثة الأميركيين.

بصمات ذهبية عمّقتها الترجمة

لئن اخترت التوقّف عند هؤلاء الشعراء الستة البارزين من بين غيرهم من الأسماء الشعرية المهمة أيضًا، فذلك لأني مؤخرًا أعدت قراءتهم بعمق، وقمت بترجمة بعض قصائدهم كنماذج من الشعريات الأميركية. والحقّ أنّي في أثناء ذلك قد وجدتني في متاهات من الشغف، ولا سيما أني لم أجب تجاربهم بمزاج سائحة، بل صادقتهم وجدانيًّا، وانغمست في عوالمهم الذاتية، وشاركتهم عذاباتهم ومُتَعهم، ونظرت إليهم كشاعرة متورطة في شعرهم، وكقارئة مفتونة بسحر إنجازاتهم ومشاعرهم وأفكارهم وأحلامهم وأسرارهم ومواقفهم ومساراتهم ومصائرهم ومساكنهم وصداقاتهم. لكأنّي جلست مع ويتمان تحت تلك «السنديانة» الوحيدة في لويزيانا. لكأنّ أمواج البحر، اكتسحتني أيضًا، في نزهتي مع ستيفنز في «كي وست»، ومن ذهني وذهنه معًا سال ذاك «البلسم الذهبي». لكأنّي تمددت إلى جانب كيونتز في ذاك «القارب الطويل» الذي تهدهده اللانهايات، ومعًا صرخنا: «أبي، عُدْ، عُدْ، أنتَ تعرف الطريق.» لكأنّي مع رَتْكي رقصت «رقصة الفالس» حتّى تخوم الجنون. روح مينا لُوي المتمردة، العاشقة، المغامرة، أيضًا جعلت «كلّ خليّة في جسدي جِنِّيًّا صغيرًا.» وروح الخسارة المتوّجة بالكبرياء لدى بيشوب، عذّبت


ستانلي كيونتز

روحي إلى حدّ الألق، والتوهّج البركاني الدَّفين؛ فمثلها أنا، خسرتُ «مدينتين بهيتين، وبِضع ممالك، ونهرًا وقارّة»، ولكنّي غنمتها هي؛ غنمتُ سحرها، وأصداء «الوَقْع الحزين، لقبقابٍ خشبيّ» كان يُطقطق يومًا ما، في محطة ما، في مدينة ما، على خريطة ترحالها.

رَتْكي كان «اعترافيًّا» وآمن باللغة كوسيط، بينما ستيفنز شكّك بطاقاتها إنْ لم تتجنّح بالخيال. بيشوب ضدّ «الاعترافية»؛ مذهب المعذّبين في الأرض. كيونيتز مُعلّم خبير عاش منجذبًا إلى الأرض، ولكنّه لم يسمح للأرضيّ أن يسلبه السماويّ، ولا للواقع أن يسلبه الأسطورة. لُوي قدّست اللحظة الراهنة حتّى الثمالة، وويتمان وعد العِباد في كل البلاد، الذين يتساءلون عن ماهية العالم الجديد، وديمقراطية أميركا، بأن يرسل إليهم بأوراقه كيما يجدوا فيها مبتغاهم؛ (ويا ليت بلاده اليوم حذت حذوه، وبعثت لبلداننا العربية المتوسّلة بأوراق عشبه فقط، فلربما كانت تعينها على نيل حرياتها متفاديةً ديمقراطياتها الدموية.) ما سلف، ليس إلّا جذوات من انطباعات لا تني تضطرم في رأسي بلا كلل نتيجة معايشاتي الطويلة لهؤلاء الشعراء ولقصائدهم؛ فهم ممن يخلفون بصمات ذهبية في العقل والقلب، ولا تكفّ أشعارهم عن شحذ الروح والمخيلة بفتنتها الآسرة.

رحيل والدي

جو جوه بينغ مفكر صيني

ترجمتها من الصينية: **مي عاشور** مترجمة مصرية

إذا فقد المرء والديه يصير يتيمًا، بغض النظر عن سنه. ينهار معهما الباب الذي دخل منه إلى هذه الدنيا، وحاجز خروجه منها. عندما يكون الأبوان على قيد الحياة، يكون درب حياة المرء الذي يمضي فيه قدمًا واضحًا أمامه، ويصبح طريق خاتمته مشوشًا. وعندما يرحلان، يصير طريق حياته غامضًا مبهمًا مع مرور الوقت، ويُفتح طريقه المفضي إلى الموت. تولد لدي هذا الإحساس فجأة، بعد وفاة والدي. أقول فجأة؛ لأنه عندما كان والدي على قيد الحياة، لم أدرك بتاتًا كم أن وجوده كان مهمًّا لي.

كانت علاقتي بأبي بعيدة، منذ بداية صباي. في ذلك الوقت كان بيتنا مزدحمًا بالأولاد والبنات، والمسؤولية التي كان يحملها والدي على عاتقيه ثقيلة؛ لذلك كان سيئ المزاج، ودائمًا ما يفقد أعصابه. وكلما كنت أتعرض لذلك الأمر، كنت أحمل كتابًا أمامه، دون أن التفت برأسي وأخرج من باب البيت، وأبقى وقتًا طويلًا في الخارج للقراءة، وذلك للتعبير عن اعتراضي واحتجاجي على تصرفاته.

بعد ذلك التحقت بجامعة بكين للدراسة، وكان أول جواب لعائلتي ممتلئًا بكلمات كثيرة، انتقدت فيه أسلوب التربية التي اتبعها أبي من جميع النواحي. سمعت بعد ذلك أن كل ما فعله والدي بعدما قرأه ابتسم، وقال لإخوتي: «أصبح أخوكم الكبير واضع نظريات». تقدم العمر رويدًا، وكذلك كبر إخوتي جميعهم، وهدأ مزاج والدي مع مرور الزمن. ومع ذلك، كل مرة كنت أعود فيها إلى شنغهاي أكون منشغلًا دائمًا مع أصدقائي، وقلما أكون في البيت. كأن لا يوجد ثمة حديث يمكنني أن أتجاذبه مع والدي في المنزل، كان هناك شعور بوجود فجوة وجفاء. ذات عام أتى أبي إلى بكين، وفي يوم طقسه صافٍ، اقترح عليَّ من دون مقدمات أن نذهب معًا إلى التنزه في الجبل العطري(*). كنت متوجسًا بعض الشيء، من أن نسير معًا في الطريق صامتين، ويخجل كل منا من الآخر، فأخذت ابن أختي الصغير معنا متعمدًا ذلك.

في الحقيقة إنني ولد عاق؛ لم أراسل عائلتي سوى مرة واحدة، خلال عشر السنوات الأخيرة. بعدما حملت زوجتي، كنت أعرف أن والديّ لطالما يتطلعان إلى أن يكون عندي طفل، فسرعان ما عددتُ هذا خبرًا سارًّا لهما، وقمت بزفِّهِ إليهما. وفي رسالتي، أخبرتهما أنني أنا وزوجتي نتمنى أن ننجب فتاة.

رد والدي في الحال على رسالتي، وقال بغض النظر عن كون المولود ولدًا أو فتاة فهو سيحبه كثيرًا. كان جوابه بالفعل يفيض بمشاعر الفرح، إنه قد فرح كثيرًا لتلقي رسالتي التي لم يكن سهلًا أن يتلقاها مني. من يستطيع أن يتخيل، أنه بعد بمرور بضعة أيام معدودات، علمت بخبر رحيل والدي.

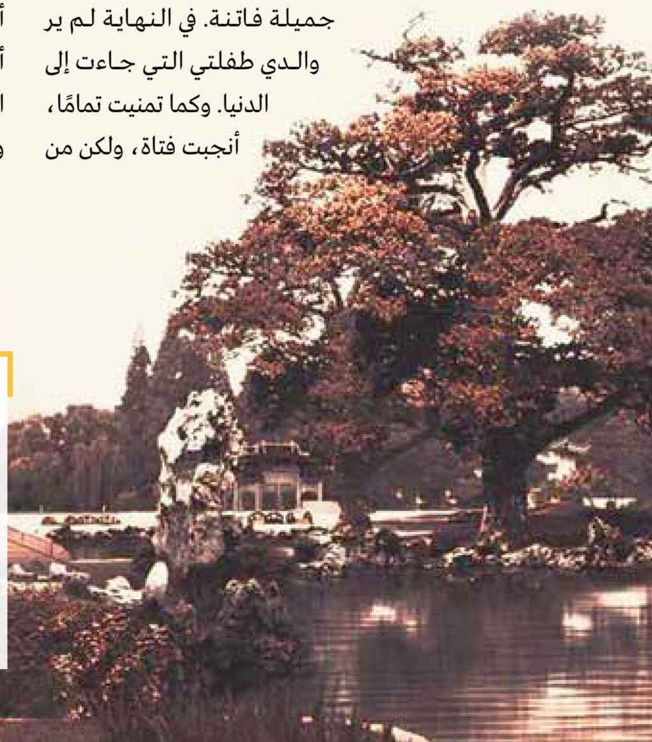
مات والدي بشكل مفاجئ جدًّا. كانت صحته مؤخرًا جيدة جدًّا، والجميع يجزم أنه يمكنه أن يعيش عمرًا مديدًا. في الصباح الباكر ليوم وفاته، حمل سلة الخضراوات، وذهب إلى السوق لشراء اللبن والخضار. ثم ذهب إلى وحدة العمل لقضاء أمر ما. وبعد ذلك شعر بضيق يجثم على صدره في منتصف الليل، طلب من أكبر إخوتي الصغار أن يصطحبه إلى المشفى للفحص. وبإجراء الفحوصات اتضح أنها جلطة قلبية، وكان يجب إنقاذه من فورِهِ، وفي الوقت نفسه أُخبِر بأن حالته حرجة. وقت الظهيرة، قال لأخي الذي كان يجلس إلى جوار فراش مرضه: لا تخف، أنا على ما يرام. كان يصدق حقًّا أنه لن يموت. ولكن، بعد ساعة، توقفت أنفاسه.

جميلة فاتنة. في النهاية لم ير والدي طفلتي التي جاءت إلى الدنيا. وكما تمنيت تمامًا، أنجبت فتاة، ولكن من كان يتوقع، أنها كانت مصابة بمرض عضال، وعاشت حتى بلغت عامًا ونصف العام فقط ثم رحلت. طالما كنت أشعر بالحزن على والدي، كلما تذكرت ذلك الجواب الذي يحمل أخبارًا جميلة، ورد والدي المفعم بالسرور. من حسن الحظ لن يعرف والدي بهذه المأساة إلى الأبد، وهو ما يعد رحمة له. أما أنا فقد صرت أبًا، وجربت مشاعر الأبوة، وأنبني ضميري حينما أدركت أنه في الحقيقة كان والدي دائمًا كان يسعى إلى التقرب مني، ولكن محاولاته قوبلت مني بتجنب صارم.

جو جوه بينغ

خلال سنتين قصيرتين، كبلتني التعاسة، فقدتُ والدي وابنتي تباعًا. على الرغم من أنني أحيًانا كنت أفكر بعمق في مسألة الموت، عندما كان والدي على قيد الحياة، لكن دائمًا ما كان يبدو لي أنه يحول بيني وبين الموت حاجز. على الأقل يشعر قلب الإنسان الذي يعيش والداه بصحة جيدة، بأنه بعيد من الموت. فيما بعد أصبحت أبًا، وعجزت عن تشييد مثل هذا الحاجز لطفلتي. إن موت والدي جعلني أشعر بأن الحجرة التي أقطن فيها قد تهدم نصفها، أما رحيل ابنتي فجعلني أشعر أنني لا أتعدى كوني غرفة فارغة ذات أربع جدران. ما أزعمه مؤخرًا أنه لا داعي لأن يمر المرء بالشظف والمعاناة كي يدرك مآسي الحياة، فما أعرفه الآن، أن تجربة المعذبين في النهاية لها وزن وثمن مختلف تمامًا.





هوامش:

- **الجبل العطري:** حديقة كبيرة ممتلئة بالتلال الخلابة تقع شمال غرب بكين.
- **جو جوه بينغ:** كاتب وشاعر ومترجم وفيلسوف صيني معاصر، باحث بمعهد الفلسفة التابع للأكاديمية الصينية للعلوم الاجتماعية. ولد عام ١٩٤٥م بمدينة شنغهاي، وتخرج من جامعة بكين في قسم الفلسفة عام ١٩٦٧م، وترجم أعمال نيتشه إلى الصينية.

قصتي مع المرض.. حكايتي مع الطب

علي حرب مفكر لبناني

كانت أمنيتي، بعد أن تقدم بي العُمر، أن تكون النهاية مفاجئة وصاعقة، فأرحل عن هذه الدنيا دون أن يقعدني العجز، أو أُبتلى بعلّة تسبب لي الإعاقة الدائمة، فلا أعيش عبئًا على نفسي أو عالةً على مجتمعي. ولكن المرء لا يتحكم بجسده. يمكن له السيطرة على فكره، ولكن بقدر، كما يمكن له السيطرة على إرادته، وبقدرٍ أقل. أما الجسد فله قوانينه وطفراته التي تفاجئك، بالرغم من التزامك بالقواعد الصحية وابتعادك من حياة الصخب والعنف. هذا ما جرى لي. لقد فاجأني السرطان في «البروستاتا» تلك الغدة الذكورية التي أصبحت مادة للحديث أو للكتابة؛ إذ ما أكثر ما يصاب بها الرجال. وما أحاوله هنا هو أن أروي قصتي مع المرض، وهي في وجهها الآخر حكايتي مع الطب.

اللفظة المخيفة: في الماضي كانت لفظة «سرطان»، بمدلولها الطبي، تثير الفزع في ذهن السامع؛ لأنها كانت تعني المشقة والعذاب والموت المحتم. ولذا كانت القاعدة يومئذٍ إخفاء الحقيقة عن المصاب، كي لا يتدهور وضعه ويتفاقم مرضه. أما اليوم فقد صارت لفظة «سرطان» عادية حتى لا أقول «مبتذلة»، بعد أن انتشر الداء وتحول إلى واحدٍ من أمراض العصر، وخصوصًا بعد أن أصبح مادةً مغرية للحديث المتكاثر، من جانب الأطباء أو الهيئات الصحية، إما لشرح أعراضه والإشارة إلى أسبابه، أو لحثّ الناس على إجراء الفحوصات الدورية، بحجة أن الكشف المبكر للمرض يسهّل علاجه ومقاومته. وأنا



لا أتخيل الآن حالي قبل ٤٠ عامًا، لو اكتشفت أني مصاب بالداء الخبيث. يومها أصبت ببحةٍ في الصوت من جراء التدريس. الأمر الذي جعلني أركض من طبيبٍ إلى آخر، لخشيتي أن تكون الإصابة خطيرة.

أما اليوم، فإني بعد اطّلاعي على نتائج الفحوص التي تُشير إلى وجود الورم، لم أُصب بالذعر. لقد تأثرت بعض الشيء. فبكيت وليس بالضرورة بسبب المرض، الذي أتى كحدث بلغت معه الأمور حدها الأقصى. فالمرءُ يحتاج أحيانًا إلى البكاء عندما يشعر بأن الأشياء تجتمع ضده أو يُسقط في يده في مواجهة مشكلات العيش وهموم الشيخوخة، أو يبكي أسفًا عما ضاع أو هُدر من فرصٍ وإمكانات، لو أُحسن استغلالها لسارت حياته مسارًا آخر أكثر أمانًا واطمئنانًا. نعم لقد انهمرت دموعي عندما وقعت عيني على عبارة «ورم محرز». ولما هدأت قلت في نفسي: عليّ ألّا أستسلم لليأس؛ لأن أمامي مهمة هي أن أكتب مقدمة كتابي (ما بعد الحقيقة)، لعلّ المرض لا يمهلني. وهكذا كان، فخرجت من المنزل إلى حيث أكتب في المقهى، وكأن شيئًا لم يحدث.

ولما قابلت الطبيب المعالج بعد أيام، وأكد لي وجود الورم، سألته كم سنة يمهلني المرض إذا تركت الأمور على غاربها من دون علاج؟ بالطبع كان رأي الطبيب حاسمًا: لا مهرب من العلاج، لأن المرض قد يتفشى، حتى لو كان هذا مجرد احتمال، فالطبيب يشتغل على الاحتمال الأسوأ. وهكذا رضخت لقرار الطبيب بضغطٍ من ابني وشقيقي، مع اقتناعي بأن ترك العلاج قد يكون هو الأسلم. ولا أعرف ما الذي دفعني إلى مثل هذا الخيار: هل لأني شارفت على نهاية عقدي الثامن؟ هل لأنني سئمت تكاليف الحياة وأعباءها؟ أم هو الخوف من مشقة العلاج وأكلافه؟ وأنا الذي رافقت زوجتي الراحلة فاتنة، بعد إصابتها بسرطان الثدي الذي أودى بها، بعد عشر سنوات كانت في جزءٍ منها مسيرة من المعاناة والآلام.

التكوثر السرطاني

لا أريد تبسيط الأمور. فالسرطان بالرغم من كل هذا الاهتمام به والحديث عنه، هو في النهاية مرض مستعصٍ وفتّاك. فبالرغم من التقدم الكبير الذي حققه الطب في معالجته لبعض أصناف هذا الداء، فإنه لم يتوصل، حتى الآن، إلى الإحاطة بالأسباب الحقيقية والآليات الخفية التي تقود الخلية السليمة، لكي تصبح خلية شاذة تتكاثر وتنتشر بصورة مرضية قاتلة. إنه التكوثر المدمِّر. ولهذا فنحن لا نعرف حق المعرفة ما هو العلاج الفعال. وما يفعله الطب له طابعه التجريبي، حتى لا أقول هو من قبيل التخمين. قد نقول، مثلًا، بأن التدخين هو أحد أسباب السرطان، ولكنّ اللبنانيين الذين عاشوا في الأرياف، في جيل والدي أو جدي، كانوا يدخنون، وأكثرهم مات ميتة طبيعية بعد أن بلغوا من العمر عتيًّا. صحيح أن الطب نجح في إنقاذ حياة الكثيرين، ولكن السرطان ما زال يحصد المزيد من ضحاياه. وأنا أعرف أن معظم من أصيب بالداء من معارفي قد قضوا بالمرض. ولأنه مرض جِينيّ، بنيويّ، متعلق باختلال الخلية، لا باختلال عضو أو عطب شريان، كما في أمراض القلب، مثلًا، فإنه من الصعب الوصول إلى فك اللغز الذي يجعل الجسم يدمّر نفسه، قبل أوان الشيخوخة، من دون الوصول إلى مسح شامل للخلية التي هي عالَم مركَّب من ملايين العناصر والمكونات التي تقوم بينها علاقات تشابك وتنسيق وتبادل للمعلومات، فيما يخص نشاط كل خلية وعلاقتها بسواها.

التعدد والشخصنة: والسرطان شأنه شأن أي آفة أو طفرة، هو ظاهرة معقدة يحتاج درسها إلى فكر مركب يشتغل أصحابه بمنطق التعدد. وهذا ما يحصل الآن، حيث يشهد طب السرطان طفرة في إستراتيجيات المقاربة وتقنيات المعالجة، الكيميائية والشعاعية، الجراحية والمناعية، التخلقية والنفسية. هذا ما تبيّنه مجله «الانتصار للعلم» (Pour La Science) الفرنسية في عددها الذي خصصته للسرطان، مايو/ يونيو ٢٠١٨م. نحن إزاء تغيير في النظرة إلى المرض وإلى المريض نفسه، مفاده أن السرطان تعدُّدي، لا أُحادي. حتى في العضو الواحد هناك تعدّد وتنوّع، ما دامت خاصيّة السرطان، أعني خطورته، هي التكوثر والانتشار. من هنا أخذ الطب ينحو منحى الشخصنة، في عملية التشخيص، بحيث يُعامل كل مريض بوصفه حالة خاصة؛ لأن لكل فرد تاريخه وبيئته وفرادته وصدف وجوده، وهو ما يجعله يحتاج إلى معالجة تخصه وحده من دون سواه. هذا المنحى الجديد يتجاوز الاتجاه الذي ساد في الطب منذ أن أصبح علمًا اختباريًّا مع كلود برنار، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وبحسب الطب الاختباري يُعامل المريض بوصفه منظومة عضوية تتحكم فيها قوانين الفيزياء والكيمياء، وهذا يتعارض مع النظرة التي تنظر إلى الكائن البشري بوصفه كلًّا تتفاعل فيه مختلف الأبعاد والجوانب.

صحيح أن الإنسان هو كائن طبيعي، ولكن علاقته بجسمه وطبيعته هي علاقة ثقافية، بمعنى أنها تتعلق بنمط التفكير ومنظومة القيم، كما تتعلق بمشاريع المرء وأمانيه وأحلامه. وإذا كانت القيود الميكانيكية التي تتعرض لها الخليّة قد تسبب

السرطان، كما يقدّر بعض العلماء، فإن الضغوط النفسية والجروح الرمزية والصدمات الوجودية، التي يتعرض لها المرء، قد يصرفها الجسم انفجارًا في شريان القلب أو جلطة في الدماغ أو خللًا سرطانيًّا في موضع من مواضع الجسم. وأنا لا أستبعد العوامل النفسية في ما عَرَضَ لي. ومع أني أبدو في الظاهر هادئًا ومسالمًا، فإني أشتعل غضبًا في ردود فعلي على المواقف والأحداث التي تُسيء لي أو لا تعجبني، وأخزن عنفًا يعتمل في داخلي ولا أُحسن صرفه، في حياتي العملية، إلى سلوك عقلاني، إيجابي وبنّاء.

مخرطة المستشفيات

إذا كان السرطان هو من الأمراض المستعصية، فإن علاجه هو الأكثر صعوبةً ومشقةً وكلفةً. وأنا منذ اكتشافي، عبر فحص الدم، أن الوضع ليس على ما يُرام، كان عليّ الدخول في طاحونة الطب ومخرطة المستشفيات من أجل تشخيص الداء، بإجراء سلسلة من الفحوص، أولها الحصول على صورة للغدة للتأكد من وجود المرض، وثانيها انتزاع خزعات من المنطقة المصابة وزرعها في المختبر لمعرفة طبيعة المرض ودرجته، وثالثها أخذ صورة شاملة للجسم لمعرفة حجم المرض ووضعيته. وكان أن قضيت عدة أسابيع أتردد بين عيادة الطبيب وبين المراكز أو المختبرات الطبية، تبين بعدها أن المرض ليس متقدمًا ولكنه لم يعُد في بدايته، بل في مرحلة وسطى ويمكن السيطرة عليه، والأهم أنه ما زال محصورًا ولم ينتشر.

السموم والنظائر

عندها انتهت مرحلة التشخيص وبدأت مرحلة العلاج، وكان رأي الطبيب المعالج استبعاد العملية الجراحية لاستئصال الغدّة، فالأفضل لي، اعتماد معالجة من شقَّيْن: المداواة الكيميائية عبر حَقْن الجسم تحت الجلد بمادّة، هي سامّة ولكنها غير قاتلة، من شأنها أن تعمل على تفتيت الخلايا المصابة، ثم المداواة بالأشعة التي تعمل على حرق هذه الخلايا. وقد احتاج ذلك إلى إجراء ٣٧ جلسة لا تستغرق الواحدة منها أكثر من ربع ساعة، يستسلم فيها الواحد لآلة ضخمة، ذات أجنحة تدور حول جسم المريض، تُسلّط الأشعة الخارقة للجسم والعظم والدم على مكمن العلة.

ومع أن هذه المعالجة لا تسبب آلامًا، فإنها استغرقت نحو شهرين قضيتهما كمن ينفذ حكمًا بالأشغال الشاقة. ربما لأنني لست صبورًا، أو لأنني لم أكن أتصور أن تقودني الأقدار إلى مثل هذه العاقبة. وقد خطر لي، في أثناء المعاجلة بالأشعة، أن أقول للطبيب المشرف على هذه المهمة: أليس هذا نوعًا من الكيّ؟ بالطبع هو كي ناعم وفائق الحداثة لا تشعر معه بالألم ولكنه فائق الكلفة. فكان جواب الطبيب: بإمكانك أن تبسّط الأمور وتقول ذلك. في النهاية كانت نتائج المعالجة الكيميائية والشعاعية إيجابية، إذ هبط مؤشر المرض إلى حدوده الدنيا. وبالطبع كان عليّ أن أشكر الطبيب المعالج وأثني على مهارته وجهوده وعنايته، قائلًا: آمل أن نكون قد هزمنا المرض، أو على الأقل نيّمناه لمدة معينة. فكان جوابه أنه يستبعد احتمال تفريخ المرض، وأن عليّ أن أبقى تحت المراقبة، بإجراء فحوص دورية.

هل أنا شُفيت من مرضي؟ لا أعتقد، لأن الجسم يتغير بعد المُداواة، إذ لكل علاج مفاعيله السلبية. هذا ما أشعر به، بعد عشرة أشهر من بداية العلاج. لم أعد كما كنت عليه، بل هناك تراجع أو خلل في غير نشاط أو جهاز مرتبط بالبروستاتا. بالطبع، إن الأطباء يقولون لك: إن هذه حالة مؤقتة سوف تزول بعدها كل المفاعيل السلبية. أما أنا فأتساءل: هل كان من حُسْن حظي أنني أخّرت العلاج لمدة أربع سنوات، عشت خلالها بصورة سوية إلى حد ما، وبحسب ما يطيقه عمري؟ يومها رفض جسمي الاستسلام لآلة الرنين المغناطيسي، لأخذ صورة للبروستاتا، إذ ما إن صرتُ في جوفها، حتى ضاقت أنفاسي وأُخرجتُ منها.

مفارقات الطب

أخلص من ذلك إلى أن للطب إشكاليته ومفارقاته، فهو شأنه بذلك شأن أي نشاط أو حقل أو قطاع، إنما له إيجابياته كما له سلبياته وتداعياته، ومن غير وجه:

أولًا- إن الطب هو فعل مواساة يتجلى في معاملة المرضى بالرفق واللين، فأين نحن اليوم من ذلك في عصر الآلات الضخمة التي أسميها «بولدوزر الطب»، كآلة الرنين ونظائرها التي تعامل المريض بوصفه مجرد جسم مجرَّد من الإحساس. فهل ستنقذنا التقنيات المجهرية، في المستقبل القريب، من هذه الآلات الجهنمية التي اخترعناها لتشخيص المرض ومعالجته ولكن على حساب المرضى؟

وأنا أذكر أن المرأة التي دخلت قبلي في نفق آلة الرنين، كانت تصرخ وتصب اللعنة على زوجها المُقعد الذي سبَّبت خدمتُها الطويلة له آلامًا في الظهر، قادتها إلى خوض هذه التجربة المريرة، التي هي أشبه بجلد الذات. وفي هذا شاهد على أن خدمة المريض قد تولد مريضًا آخر، وأن إطالة أمد الحياة يتم على حساب الحياة نفسها.

ثانيًا- هل تطور الطب أدى إلى تراجع الأمراض؟ ما حصل ويحصل هو العكس. هناك أمراض جديدة نشأت أو ظهرت، كمرض الإيدز. فضلًا عن أن الأمراض القديمة قد ازدادت انتشارًا، بسبب التطور الحضاري والتلوث البيئي وتعقيد أنماط الحياة، كما بسبب الضغوط النفسية والتوترات العصبية. وفي بلد كلبنان كانت نسبة الإصابة بالسرطان قبل عقود متدنية، فيما هي اليوم عالية، وهذه هي الحال في معظم البلدان. وفي هذا شاهد على أن تقدم الطب لا يكاد يغطي تزايد الأمراض وانتشارها.

ثالثًا- من حسنات الطب أنه يطيل العمر، كما تشهد المعدلات والنسب. ولكن لكل شيء ثمنه. فالعمر الطويل يفضي إلى تشكيل شريحة من المتقاعدين يمكن أن يعيش الواحد منهم، عقدين أو ثلاثة، بلا عمل، على الأدوية والعقاقير، عاجزًا أو معوقًا أو مُقعدًا يحتاج إلى من يرعاه ويخدمه ويرافقه. وهذا عبء ثقيل تتحمله الأجيال الشابة والقوى العاملة، كما هي الحال في بعض المجتمعات الغنية والمتقدمة كبريطانيا واليابان والسويد.

الصحة هي الاستثناء

رابعًا- ثمة وجه آخر سلبي، لتقدّم الطب، يجعل الناس تحت رحمة المؤسسات الطبية بمراكزها ومستشفياتها ومختبراتها وأجهزتها. هذا ما يحدث اليوم، مع هذا التطور الهائل في وسائل العلاج وأدواته، وعلى وقع التحذير المتواصل للعموم من الناس بضرورة إجراء فحوص استباقية، كي لا يداهمهم المرض.

وهكذا أصبح لكل عضو في الجسم مختصُّوه وأدواته وفحوصه وتحاليله وصوره وتخطيطاته، وهو الأمر الذي يجعل الواحد، وبخاصة إذا طعن في السن واجتمعت عليه العلل، أن ينتقل من طبيب إلى آخر، ومن مستشفى إلى آخر، ومن فحصٍ إلى آخر، وربما من تشخيص إلى آخر، وذلك بحسب الطبيب. وفي أحيانٍ كثيرة تلجأ المؤسسات الطبية، كي تبقى شغالة، بعمالها وأدواتها ومختبراتها، إلى خلق المرضى، باستدراجهم إلى إجراء فحوص ليست كلها ضرورية. هذا ما يجعلني أقول: أصبحت الآية معكوسة، بمعنى أن الصحة باتت هي الاستثناء والمرض هو القاعدة. وتلك هي المفارقة. فالصناعة الطبية تزدهر بتحويل الناس إلى مرضى.

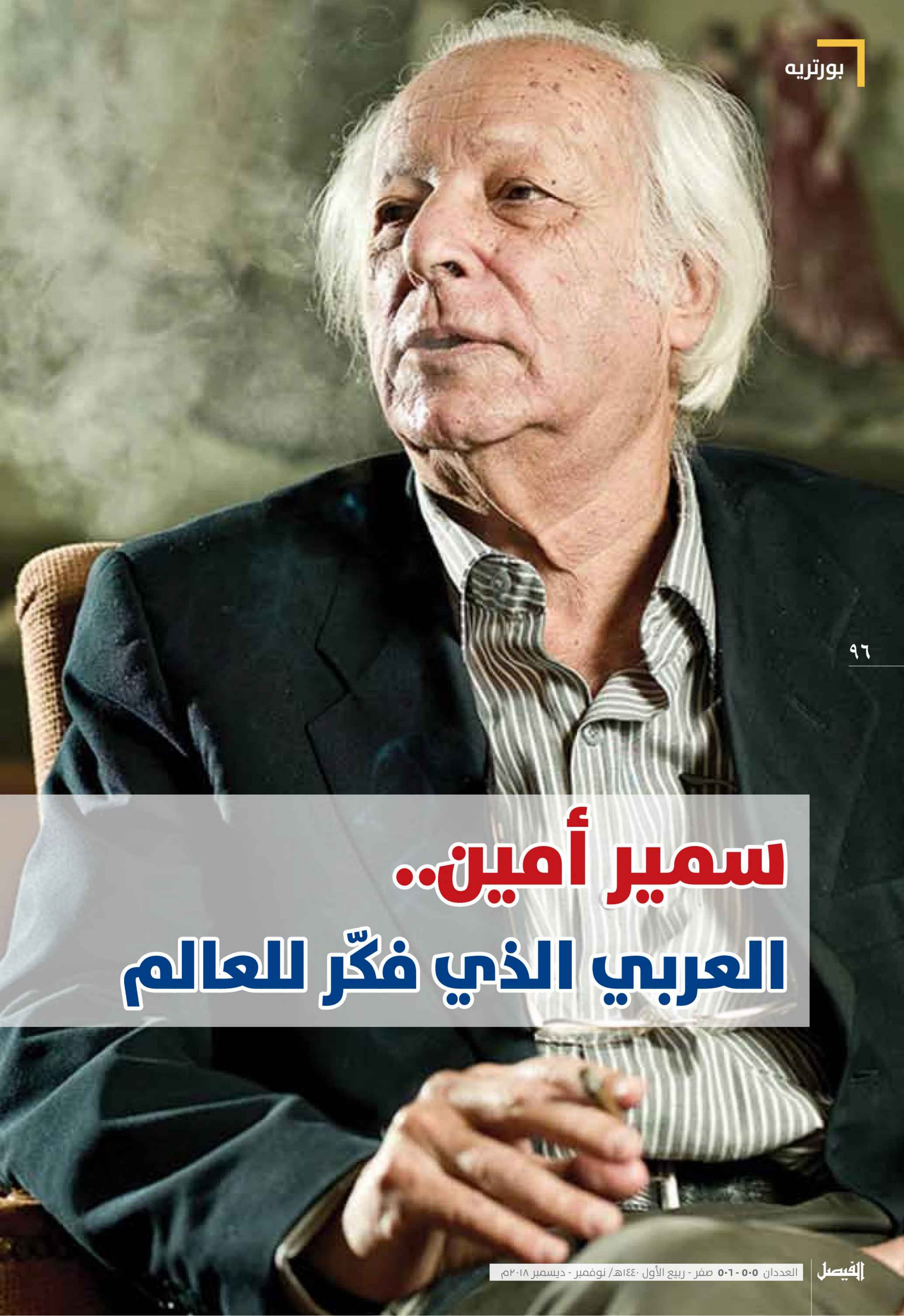
خامسًا- بإمكان الطب أن يعالج مريضًا بالقلب فيزرع له بطاريةً، أو يستبدل شريانًا بآخر، كما بإمكانه أن يعالج مريضًا غشيَ بصره فيركّب له عدسةً اصطناعية. وهذا إنجاز كبير: إصلاح ما اختل أو تقوية ما ضعف أو تحسين ما هو عادي أو طبيعي.

كانت أمنيتي، بعد أن تقدم بي العُمر، أن تكون النهاية مفاجئة وصاعقة، فأرحل عن هذه الدنيا دون أن يقعدني العجز، أو أُبتلى بعلّة تسبب لي الإعاقة الدائمة، فلا أعيش عبئًا على نفسي أو عالةً على مجتمعي. ولكن المرء لا يتحكم بجسده

ولكن الطب أصبح قادرًا، اليوم، على أن يُبقي الشخص حيًّا لمدة طويلة، ربما تدوم سنوات، بعد أن يدخل في حالة الغيبوبة (الكوما) التي لا أمل بالخروج منها وبخاصة إذا كان قد بلغ مرحلة الشيخوخة. ومَنْ هذه حالته يتغذّى ويتنفّس عبر الأنابيب الاصطناعية، هكذا فاقدًا الوعي والحس والحركة واللذة، بحيث يعيش حياته بأقل من حياة حيوان، بل بأقل من حياة نبتة. فالحيوان يحس ويتحرك ويلعب ويلتذ، ولما يستنفد طاقته يموت إذا لم يقتله حيوان آخر أو الحيوان الأعلى: الإنسان. كذلك فالنبتة تزهر وتثمر ثم تذوي وتموت. والموت هو حق وحقيقة، بما هو نهاية طبيعية. ولكن الإنسان، بسبب أنانيته، يحاول إطالة أمد الحياة، بعد أن يفقد ما من أجله تستحق الحياة أن تعاش: الحضور والقدرة والقيمة والوزن والفاعلية.

هذا ما يقودني إلى السؤال الفلسفي حول نمط الحياة. هناك من يؤثر أن يحيا حياته طويلة، وبأي ثمنٍ ولو عاجزًا أو مشلولًا. وفي المقابل هناك من يؤثر الحياة سويّةً، لائقةً، ولو قصيرة. وأنا أوثر نوعية الحياة على طولها.

هل أنا أفكر على طريقة أهل إسبرطة بالخلاص من الضعفاء والمرضى والمُقعدين؟ جوابي أنه: لا مرجع عن إنجازات الطب. ولكن ما للتطور من تداعيات يحملنا على إعادة النظر في مفهومنا للحياة، بحيث يتدرّب الواحد على قبول النهاية الطبيعية، إذا حان أوانها، حتى لا يعيش عبئًا على نفسه أو على سواه، عندما يعجز الجسد ويستنفد طاقته. من هنا أهمية التشريع للموت الرحيم، سواء بقرار من المريض نفسه أم من ذويه. والأهم ألّا نعمل على تدمير الطبيعة، بنباتها وحيوانها، تلويثًا وتبديدًا وتصحيرًا أو استئصالًا وقتلًا، لكي نتكاثر ونعيش حياة طويلة أو مرفّهة. وهذا يحتاج إلى شجاعة فائقة نكسر معها نرجسيتنا، لصوغ مفاهيم جديدة وقيم مختلفة لحياتنا ولعلاقتنا ببقية الكائنات. فنحن لسنا غاية الخلق، ولا أشرف المخلوقات. إن بعض الحيوانات وجدت قبلنا وقد تبقى بعدنا. فهل نعتبر ونتعقل قبل فوات الأوان؟



سمير أمين.. العربي الذي فكّر للعالم

ندى حطيط إعلامية وكاتبة لبنانية تقيم في لندن

لم يحظَ سمير أمين (١٩٣١– ٢٠١٨م)، المفكر السياسي المصري الأصل – الفرنسي الجنسيّة وأحد أهم أساتذة الاقتصاد السياسي وأمتن منتقدي النظام الرأسمالي العالمي في صيغته المتأخرة بما يستحقه من اهتمام على الصعيد العربي. إذ هو بعد تجربة قصيرة لم تزد على ثلاث سنوات نهاية الخمسينيات في بلاده مصر مكلفًا بملف التخطيط المركزي فيها انتهى إلى خلافات مع الضباط الأحرار؛ إذ كان أمين وقتها شابًا صغيرًا وصريحًا جدًا وربما راديكاليًا أكثر مما يمكن أن يتحمله العسكر، فغادر مسقط رأسه إلى منافٍ اختياريّة بين باريس ودكار مرورًا بعدة حواضر إفريقيّة أخرى، مع تجوال معولم أخذه خلال ستين عامًا من العطاء المهني والفكري الثري إلى معظم عواصم العالم الثالث محاضرًا ومحاورًا ومستشارًا لقادة وأنظمة سياسيّة فيما يعرف بدول الجنوب، كانت تبحث عن بدائل لحل معضلات التنميّة في مواجهة تمركز الثروة والنفوذ عند دول الشمال الأوربي – الأميركي الغني. كان أمين بالفعل وفق وصف البروفيسور المكسيكي فرانشيسكو كاربويو «نوعًا مختلفًا من الخبراء التكنوقراط: لديه مواقف سياسية نظريّة جدية، ولكنه أيضًا ذو خيال واسع في وظيفة تتطلب سلوكًا مهنيًا جامدًا، وهو بالفعل عمل دائمًا بمنهجيّة علميّة صارمة لكنّه وعلى النقيض من معظم التكنوقراط الغربيين كان مهتمًا بإنتاج سياسات تستجيب للظروف الخاصة بالمجتمعات المحلية بدلًا من استيراد الوصفات الأجنبية أو تطبيق دوغما الكتب المدرسية بشكل أعمى على حياة الأشخاص الحقيقيين».

أمين في مجموع أعماله العديدة المنشورة (أكثر من ستين كتابًا ومئات الدراسات والمقالات والمقابلات) ومحاضراته التي كانت تحظى دائمًا بإقبال كبير ترك منظومة نظريّة متكاملة لا تكتفي بتفسير حالة العالم الشديد التعقيد كما انتهت إليه في عهد «خرف» الرأسماليّة المتأخرة -على حد تعبيره- بل ترسم طريقًا ومنهجيّة عمل لتغييره نحو غدٍ أفضل للبشريّة في مجموعها، لمصلحة الكثرة المهمشة لا لاحتكارات القلّة الثريّة. أفكاره الجريئة والمبنية على أسس أكاديميّة صارمة جعلته من أعلى الأصوات في نقد الإمبراطوريّة الرأسماليّة المعولمة، وأكثرها إثارة للجدل مع الاقتصاديين النيوليبراليين الذين عادوه بشدّة. البرفيسور نيرمال تشاندرا، مثلًا، قال: إن «نظريات أمين وعلى أهميتها الأكاديميّة فإنّها تبقى في النهاية شديدة التبسيط، تحاول الادّعاء بالقدرة على فهم الهوة المتزايدة بين الشمال والجنوب باستخدام عدد محدود للغاية من المتغيّرات»، كما لا يكاد يخلو عدد من المجلات الأكاديميّة المخصصة لدراسات التنمية من مقالة أو اثنتين في نقد أمين من منظور أساتذة الاقتصاد النيوليبرالي الذين يسيطرون على معظم كليات الاقتصاد في الغرب. لقد كان مفكرنا الراحل من أشد منتقدي فكرة السوق ذاتي التنظيم -المركزيّة في الاقتصاد الليبرالي- وصاغ في ذلك نقدًا علميًّا قاسيًا للمناهج النيوليبراليّة التي عبثت بمجتمعات دول الجنوب وسلمتها فريسة قريبة ليد مؤسسات المال والبنوك الدوليّة فعاثت فيها خرابًا، كرّس تبعيتها لمنظومة الرأسماليّة المتأخرة واستهلك مواردها في مشاريع تنميّة مستحيلة. وقد كتب هوراس كامبل يقول عن دور أفكار أمين في الكشف عمّا أسماه الاحتيال المموه تحت عباءات دراسات التنميّة وتقارير المؤسسات الدوليّة بشأنها: «وحدها إعادة قراءة سمير أمين اليوم تمكننا من استيعاب حقيقة أنه بعد خمسين عامًا من تقرير بيرسون (شركاء في التنمية) وتقرير براندت (نحو إنهاء الفقر والجوع) والتقارير التي لا عدد لها من البنك الدوليّ، وما سمي مبادرة الألفيّة لأهداف التنميّة ولجنة بلير من أجل إفريقيا، أصبح الأفارقة اليوم أفقر وأكثر عرضة للاستغلال مقارنة بهم في عام ١٩٦٠م».

تجاهل من الرفاق الماركسيين

وإذا كان فكر أمين مثار جدل مع الليبراليين، فإنه تعرّض أيضًا إلى إعتام وتجاهل متعمد من جانب الرّفاق الماركسيين في اليسار الغربي الذين لم تشفع لهم ماديتهم التاريخية

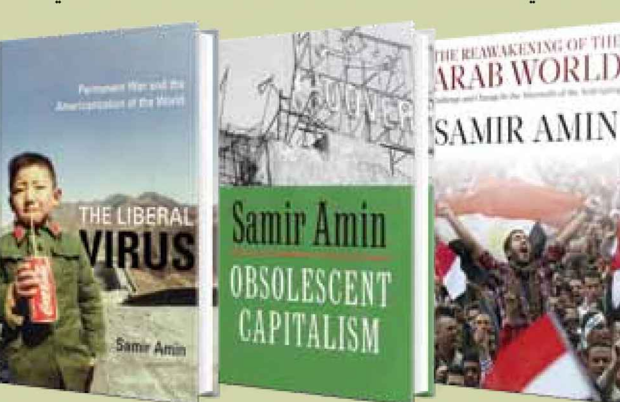
من الوقوع في شباك المركزيّة الأوربيّة -الغربيّة- وافتقدوا الخيال اللازم لتصور منجز فكري أو حضاري يأتي من خارج فضاء الغرب. ويقول أندريه فليتشيك عن ذلك: «كان المفكر الراحل يدرك تمامًا أنّه في الغرب، تكاد لا توجد رغبة بالتخلي عن الامتيازات، أو الدخول في صراعات من أجل عالم يتسم بالمساواة والعدل. وبينما يندد العديد من المثقفين الغربيين -التقدميين- بالظّلم العالمي وبإمبرياليّة الغرب (المركز الشمالي)، فإنهم لم يرغبوا في النّضال أو حتى مجرّد التصويت من أجل كوكب يتسم بالمساواة. اليسار الغربي معنيّ فقط ويكافح لأجل تقديم الامتيازات لشعوبه (ساعات عمل أقصر، وتحسين الرّعاية الطبيّة، وزيادة الأجور، وما إلى ذلك) وفي الغالب على حساب الفقراء والشّعوب شبه المُستعمَرة في العالم أو ما يسميه أمين بالجنوب».

تخلّف دول الجنوب المشهود وفق رؤية المفكر الراحل ليس نتاج محدوديّة تشبيكها في منظومة الاقتصاد العالمي، بقدر ما هو حصيلة لازمة لارتباطها الشديد بتلك المنظومة كمجرّد جرم تابع. وقد جزم بأن عمليّة نقل التصنيع الكثيف من (المركز) الغربيّ إلى (الأطراف) -أي دول العالم الثالث- لم تهدد أسس هيمنة المركز بقدر ما كرّست ارتهان وتبعيّة دول الجنوب، في الوقت الذي مكنت فيه لدول المركز من إضعاف طبقاتها العاملة المنظّمة. ولذلك يقول البروفيسور كاربويو: إنّه «لا عجب في أن مثقفين وقادة كثرًا عبر الجنوب من الصين وأميركا اللاتينية وبالتأكيد إفريقيا وجدوا أمينًا روحًا ملهمة. لقد قدّم للعالم صياغة قوية لموضوعات كانت معضلات أساسية لليسار خارج الغرب وتأكيده -كمفكر من الشرق الأوسط- على أن المشاكل التي تواجهها دول الجنوب تكاد تتطابق في جذورها».

لم يقع أمين في نظرته إلى الغرب رهينة مركزيّة منعكسة من الأطراف هذه المرّة. فهو كان يرى أن استقلال دول الجنوب وتحالفها معًا في مواجهة المركز المهيمن سيهيِّئ المناخ لإنقاذ النوع البشري كلّه من أنياب النظام الرأسمالي فيما إذا تمكنت القوى العاملة في الشمال الغني من موازاة ذلك بكسر احتكار برجوازيّة بلادها لمصلحة علاقات متوازنة مع دول الجنوب تغني الطرفين، وتسمح بنَشْل بلايين البشر من أوضاعهم الرثّة وحياتهم عديمة المعنى. ووفق نيك ديردن فإن أمينًا بهذا المعنى «يطرح تحديًا وجوديًّا على الناشطين في الشمال الغني؛ إذ إن دعم تغييرات جذرية تمسّ بنية الاقتصاد العالمي قد يعني في الوقت نفسه تقلّص امتيازات مجتمعات دول الشمال، وينهي أسطورة التدخل الإنساني الغربي ونظام المساعدات الخيريّة الطابع التي تخفق دائمًا في تغيير علاقات القوّة التاريخيّة الطابع بين الطرفين».

وللأمانة فإن رؤية أمين لكسر هيمنة المركز الغنيّ لم تكن يومًا من خلال ثورات عنفيّة حاسمة تنقل المجتمع إلى يوتوبيا اشتراكيّة في اليوم التالي كما عند اليساريين الحالمين، بقدر ما كانت نوعًا من طريق طويل ورحلة بناء مجتمع جديد - قد تكون أحيانًا مؤلمة - نحو الغد الأفضل، لكنها عنده بمنزلة الأمل الوحيد لوصول المجتمعات إلى العيش الرغيد. وعن ذلك كتب ديردن: «ربما يبدو سمير أمين مثاليًّا في تصوراته عن المستقبل، لكن هذا أبعد ما يكون من الحقيقة. فهو يرفض صراحة فكرة الثورة في يوم وليلة وأعمال التمرد التي تدعي التحول إلى الاشتراكية. وهو يتقبل وجود حاجة لاستخدام رأس المال الخاص، حتى الدولي، من أجل تنويع اقتصادات الجنوب. الشيء المهم عنده هو السيطرة الممنهجة على توجهات ذلك المال ولذلك تحدث عما أسماه (الطريق الطويل للانتقال إلى الاشتراكية)».

وعلى الرغم من أنه تحوّل إلى أيقونة أكاديمية عالميّة وخبيرًا لا يشق له غبار في الاقتصاد السياسي فإنه لم ينعزل يومًا خلف أسوار الجامعات، بل أخذ خبرته ومعارفه إلى تجارب حركات التحرر الوطني والدول الحديثة الاستقلال التي ورثت الاستعمار



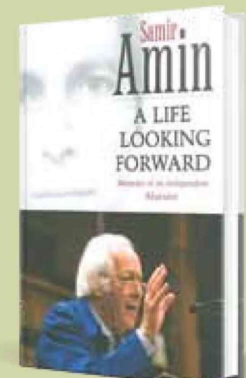
الكولونيالي المباشر في القرن العشرين، بداية من تجربته الأولى مع مصر الناصريّة ثم مستشارًا اقتصاديًّا لعدد من القادة الأفارقة الثوريين في تنزانيا وأنغولا والسنغال، ولاحقًا كأحد المفكرين العالميين الأكثر قربًا من القيادة الصينية إلى جانب رئاسته لمنتدى العالم الثالث في السنغال لحين وفاته. وقد أغنت تلك التجارب فكر أمين كما أغناها هو بفكره، وجعلت من كتاباته أقرب ما تكون تدوينات عالم آثار بارع يصف لُقْيَاتِهِ من الخنادق الأماميّة. وعن ذلك كتب البروفيسور باربات باتنك يقول: «يتمايز أمين عن معظم المثقفين الحداثيين الآخرين في عصره بالتزامه الكلي والمطلق بالتطبيقات العمليّة للأفكار الاشتراكية. فهو لم يكن مجرد منظّر يجلس في برجه العاجيّ ويستخدم أدوات الماديّة التاريخيّة لتحليل الواقع المعاصر كنوع من النشاط الفكري المنفصل عن الحياة، بل كان على عكس ذلك تمامًا: ناشط ملتزم بشغف يوظّف مشروعه الفكري كمساعد له على الممارسة العملية. وهو لم يملّ يومًا من محاولة تنظيم زملائه الناشطين للقيام بتدخلات فاعلة تستهدف إحداث تغيير وقد استعانت به العديد من المنظمات غير الحكومية لتوجيه جهودها الإنمائيّة».

ومع أن الراحل صنع مجده الفكري في أجواء غربية فإنه لم يسقط أسير تناقضات انشطار الهويّة التي انتهى إليها معظم مثقفي العالم الثالث، الذين درسوا في الغرب وتملكتهم الدونية تجاهه.

وعلى حد وصف فليتشيك: «لقد تمتع أمين بثقافة موسوعيّة وذائقة نقديّة عاليّة واستقلال فكريّ حاسم مكنه من تقديم قراءة تحررت من المواقف المسبقة والنظريّات المنزوعة من سياقاتها التاريخية والثقافية والجغرافية التي تتداول بكثافة على يمين الفكر الغربي كما على يساره». ولذا يحق له أن يكون كما وصف نفسه تمامًا (مفكر ماركسيّ خلّاق) يبدأ من ماركس لكنه لا ينتهي عنده أو عند لينين أو ماو تسي تونغ أو عند أي أحد، بل يأخذ من هؤلاء وغيرهم أدواتهم النقديّة ليبني فوقها تصورًا محدّثًا للعالم كما هو في عصر الرأسماليّة المتأخرة ليس بغرض تحليله فحسب، بل الأهم من

فرانشيسكو كاربويو: بفضل أمين أخذ الاقتصاد السياسي لماركس شخصية عالمية الطابع أكثر.. وعلى النقيض من معظم التكنوقراط الغربيين كان مهتمًّا بإنتاج سياسات تستجيب للظروف الخاصة بالمجتمعات المحلية بدلا من استيراد الوصفات الأجنبية، أو تطبيق دوغما الكتب المدرسية بشكل أعمى على حياة الأشخاص الحقيقيين

ذلك لتقديم حلول عمليّة لمواجهته وتغييره. ويصفه البروفيسور كاربايو «بالمفكر غير المطيع الذي تمرد على كل عقيدة ممكنة واصطحب أفكار ماركس في رحلة استثنائية حول الكوكب. بفضل أمين أخذ الاقتصاد السياسي لماركس شخصية عالمية الطابع أكثر. وقد أظهر للمثقفين في جميع أنحاء الجنوب بأنه ليس ضروريًّا اقتصار تفكيرهم على قضايا مجتمعاتهم الضيقة ولكن يمكنهم أيضًا تقديم مساهمات حاسمة في النظرية الاجتماعية. فمنظرو الجنوب وعلماؤه، ليس عليهم الاكتفاء بإنتاج حواش للعمل الذي أُبدع شمالًا، لكن بإمكانهم في الواقع صياغة جدول أعمال للمناقشات العالمية. هذا جزء من إرث أمين وله أهمية كبيرة».



صورة أمين الفيلسوف والأكاديمي والخبير الدولي لا ينبغي أن تخفي جانبه الإنساني الفذّ، وهو جانب لا يقل لمعانًا عن إرثه الفكري المبهر، وكما قال فيه البروفيسور باربات باتنك: «لن يكتمل سرد لحياة أمين من دون الإشارة إلى دفئه الكبير وكرمه وحماسه، كما ضحكته التي لا تغيب، وطاقته اللافتة للنظر وقدرته على التقريب بين الناس لدفعهم للعمل معًا في تجارب تغيير. لقد كان شخصية تثلج الصدر، والتحدث إليه تجربة تعلُّم استثنائيّة، سواء أكان متفقًا معك أم غير متفق».

لقد خسر العالم سمير أمين مرّة، لكن العالم العربي خسره مرتين.

العرب وضعوا البذور الأولى للرواية والقصة القصيرة

التحول من الشفاهية إلى الكتابية لدى كتاب القرون الوسطى

الفيصل القاهرة

يعتقد الكثيرون أن الرواية التاريخية بدأت مع السير والتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢م)، لكن الروائي والمؤرخ الإنجليزي روبرت إروين يرى أنها بدأت بكتاب ابن زنبل الرمال «انفصال دولة الأوان واتصال دولة بني عثمان». هذا الكتاب الأقرب إلى فكرة الرواية التاريخية وفقًا لمفهوم لوكاتش عنها، وفيه رصد ابن زنبل زوال دولة المماليك وبداية حكم العثمانيين لمصر. لكنه رغم احتفائه برومانسية المماليك في الحرب، وفكرتهم التي تنتمي إلى بداية القرون الوسطى عن الأسلحة واستخدام الرسول والصحابة لها فإنه لم يخفِ تقديره للعثمانيين. وأخلص في عمله لرصد الدوافع النفسيه لأبطاله أكثر من إخلاصه لذكر الحقائق والوقائع التاريخية، واهتم برصد الحوار الشفاهي بين الشخوص، كأنه كتب عمله من أجل أن يقوم بتمثيله حكّاء في مقهى، ولم ينسَ كثيرًا من الموضوعات والثيمات التي انشغلت بها ملاحم كالإلياذة أو السير الشعبية، وهو ما جعله أول عمل روائي تاريخي، يمكن أن تنطبق عليه مواصفات لوكاتش عن الرواية التاريخية، كما يتفق مع مواصفات إي. إم. فورستر عن الرواية في ولعها ورومانسيتها واهتمامها بالشخصية والحوار، وميلها للتوضيح لا الإخبار، واستخدام الحدث الدرامي والقدرة على تلوين الصورة اللفظية، فوظيفة الكاتب هي كشف الحياة الخبيئة في مصدرها، كأن يحكي عن الملكة فيكتوريا أكثر من المعروف، وأن ينتج شخصية ليست الملكة فيكتوريا التاريخية، وهو ما فعله ابن زنبل في كتابه «انفصال».



تذخر الثقافة العربية في القرون الوسطى بالعديد من أشكال التعبير التي ابتكرها العرب، لينتجوا من خلالها فنونهم وأفكارهم ومواقفهم من العالم وقضاياه، هذه الأشكال والفنون التي تَوفَّرَ مجموعة من الباحثين الغربيين على دراستها في مختلف المنجز الثقافي العربي، منتجين واحدًا من أهم المراجع التي درست العقلية العربية في القرون الوسطى، وهو كتاب «الكتابة وأشكال التعبير في إسلام القرون الوسطى - آفاق المسلم» ترجمه مؤخرًا الشاعر المصري عبدالمقصود عبدالكريم عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة، وقد عقدت محررتُه جوليا براي اجتماعًا أو أكثر مع الباحثين المشاركين للتأكيد على ما تريده من الكتاب وهو «ماذا رأى مسلمو القرون الوسطى حين تطلعوا إلى عالمهم وتأملوا مجتمعهم وتاريخهم وثقافتهم، وكيف وصفوها، وكيف أدركوا النمط والمعنى، وكيف ناقشوا المحاور التي سيعكف كل منهم على دراستها، وأوضحوا لقرائهم الفارق بين الظاهر والحقيقة الكامنة وراءه؟».

الحقيقة والاختلاق

توقف المؤرخ والأثري روبرت هولاند في دراسته للتاريخ والقصة والتأليف أمام فكرة الحقيقة والاختلاق، وذهب إلى أن العقلية العربية فضلت الحقيقة على الاختلاق، قائلًا: إن تجمعًا من رواة الشعر التقوا في قصر الخليفة المهدي، فسألوا كلًّا من المُفَضَّل الضَّبِّيّ وحَمَّاد الراوية عن السبب الذي جعل زهير بن أبي سُلْمى يبدأ قصيدة له من منتصف موضوعها، فقال المُفَضَّل: إنه ما سمع بهذا، في حين قال حَمَّادٌ: إن هذه ليست بداية القصيدة، وأنشد الخليفةَ ثلاثةَ أبياتٍ على أنها الافتتاحية الحقيقية، لكنه تحت ضغط من المهدي اعترف بأنه مختلِق الأبيات، فأمر المهدي له بعشرين ألف درهم لجودة شعره، وأمر للمفضل بخمسين ألف على صدقه وصحة روايته.

استخدم هولاند هذه الحكاية للتدليل على تفضيل العقلية العربية للحقيقة أكثر من الاختلاق، وهو ما جعل رؤاهم الإبداعية تتسرب في كتابات من المفترض أنها تتعامل مع الحقيقة لا الخيال، في رواية الشعر الذي توثق المعرفةُ -من خلاله- البلاغةَ القرآنية، ثم رواية الأحاديث عبر تتبُّع سِيَر رواتها الثقات، ثم سرعان ما ظهر رواة الأخبار الذين يستخدمون منهج الأسانيد نفسه وربما المصادر نفسها كي يُقبِلَ الناسُ على بضاعتهم. لكن إذا كان ثمة شَعرة بسيطة بين الحقيقة والاختلاق أو الخيال فإن هذا لا يعني عدم وجودها، كما لا يعني أيضًا أنها تَحُولُ بينهما، وهذا ما تجلى في تدوين العرب لأساطير الخلق وبداية العالم ونهايته، وهو ما جعل من التاريخ لدى المؤرخين العرب الذين عمل أغلبهم مسؤولين حكوميين في بلاط الملوك والأمراء مصدر إلهام سياسي وأدبي أكثر من كونه رصدًا لحقيقة واقعية. ومن ثم تجلَّت فيه الكثير من عناصر القص كالحبكة الدرامية والبنية التفسيرية والأبعاد الملحمية والشخصيات البطولية كخالد بن الوليد وأبي عبيدة بن الجراح وغيرهما، وهو ما نجده في كتابات الطبري وابن كثير ومحمد بن عبدالله الأزدي في كتابه «فتوح الشام».

ومن أكثر الأعمال التي اقترب فيها الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال كتاب «البخلاء» للجاحظ، فقد طلب منه أن يذكر نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء، فأنجزه بشكل رائع، عارضًا حشدًا من الشخصيات الغريبة للبخلاء المضحكين. ومن المفترض أنه مجموعة من الأخبار الحقيقية عن هؤلاء البخلاء، لكن من يقرأُه يعرفْ كيف استخدم الجاحظ هذه الروايات أو الأخبار للنيل من الطبقة الغنية الناشئة في العراق، وذم العجم الذين يتقابل اهتمامهم بالثراء مع فضائل العرب في الكرم وحسن الضيافة، وهو ما يجعل المسافة بين الحقيقة والخيال قِيدَ شَعرةٍ، ويجعل من أسانيد الروايات ستارًا لتقديم رؤية إبداعية خاصة. وعلى هذا النهج أو ربما أكثر تطورًا جاء كتاب «الغرباء» المنسوب إلى أبي الفرج الأصفهاني مؤلف كتاب الأغاني، والمرجح أنه لكاتب آخر مجهول، وفيه حكايات عن الذين عاشوا في الغربة، ومن ثم حكاياته ليست عن مشاهير، وليست سوى فكرة دفعت مؤلفها لإعمال خياله تحت ستار الحقيقة لإنجازها، ليقدم كتابًا عن الغرباء وحكاياتهم، وقد نسبه الناس للأصفهاني نظرًا لتشابه المنهج الذي اتبعه في كتابه الأغاني، لكن صاحب «الغرباء» تخلص من كثرة الأسانيد التي طالما استخدمها الأصفهاني لمراعاة الشَّعرة الفاصلة بين الحقيقة والخيال.

كتابات المرأة

لعل أبرز ما يؤخذ على الثقافة العربية في القرون الوسطى أنها لا توجد بها كتابات للمرأة، فالمرأة كمؤلفة غير موجودة في هذه الثقافة، لكن أستاذة الأدب الفارسي في جامعة أوكسفورد جولي سكوت ميسامي تنفي هذا الاتهام، وتعدّه غير واقعي؛ لأن المرأة لعبت دورًا كبيرًا في رواية العديد من الأخبار، بداية من شهرزاد في ألف ليلة وليلة وغيرها من الأعمال التي مثلت التيار الرئيس للخطاب العربي الإسلامي بحسب فدوى مالطي دوغلاس مؤلفة كتاب «جسد المرأة كلمة المرأة»، ومن هذا التيار كتاب ابن البتنوني «مكايد النسوان»، وكتاب ابن طفيل «حي بن يقظان». وترى سكوت أن ما حدث من فتنة أهلية في بداية الدولة الإسلامية في موقعة الجمل، نقل مفهوم الفتنة من الحضور الجسدي للمرأة إلى الحضور السياسي والاجتماعي، ومن ثم استبعاد المرأة

من الواجهة السياسية، لكن ذلك لا ينفي حضورها كعامل محرك للأحداث ومؤثر فيه على الدوام.

شاءت جوليا براي لكتابها أن يكون في جزأين؛ الأول رصدت فيه العلاقة بين الحقيقة والخيال، والثاني منحته اسم «المظهر والحقيقة»، ليكون ظاهر الكتابة غير باطنها، ومن أبرز كتابات هذا المنحى «البيان والتبيين» الذي اهتم به أستاذ اللغة العربية بجامعة كمبريدج جيمس مونتغمري، الذي وصل إلى أن اللغة العربية لدى مفكري القرون الوسطى لغة مقدسة، فقد كان النحو شقيقًا للفقه، فكلاهما محاولة للمشاركة في الإلهامات الدينية، وقد نشأ النحو لمنع الأخطاء في اللغة، لأنها لغة القرآن، فالخطأ فيها يعد مروقًا، ومن ثم ظهر النحو، كما ظهرت فيما بعد الرسائل التي تفضح لحن العوامّ، وتعددت أسماء النحويين، وقدموا أعمالًا في هذا السياق، وكانوا يعدُّون من يَلْحَن في اللغة غير مكتمل الأخلاق، ومن ثم ترك الجاحظ في كتابه «البخلاء» أخطاء البخلاء في اللغة من دون تصحيح؛ لأنهم غير مكتملي الأخلاق، ومن ثم فإنهم يلحنون في اللغة.

تعامل مونتغمري مع الجاحظ بوصفه نموذجًا بلاغيًّا، ووصف «البيان والتبيين» بأنه خلاصة موسوعية وافية عن العرب والعلوم الإنسانية العربية، وأنه يهتم بتوضيح البراعة اللغوية والبلاغية للعرب، وكانت نية مؤلفه إبراز أن العرب متفوقون من دون شك على غيرهم في مجالي الشعر والبلاغة، وهدفه هو تعليم الذوق العربي للجميع، ووضع أسس للتعبير عن مبادئ النقد الأدبي، ومن ثم فهو عمل جدلي في احتفائه باللغة العربية وتوجهه ضد الشعوبية، ويحفل بالدفاع عن التيار الديني الذي ينتمي له الجاحظ، وهو المعتزلة، في مواجهة الجبرية والجهمية، ومن ثم أفرد فيه مساحات للحديث عن واصل بن عطاء ووصفه بالغَزَّال، كما أفرد مساحات أكبر للحديث عن حروف الهجاء التي من المحتمل أن يكون بها لثغة كالتي يعانيها المؤلف نفسه، وعلى عكس ما يرى الناس كون البيان والتبيين كتابًا أدبيًّا فإن مونتغمري يرى أنه ينتمي إلى الأعمال السياسية الدينية، وهدف منه الجاحظ إلى الدعاية للعباسيين والعرب من جهة، ومناصرة المعتزلة ومذهبهم من جهة أخرى.

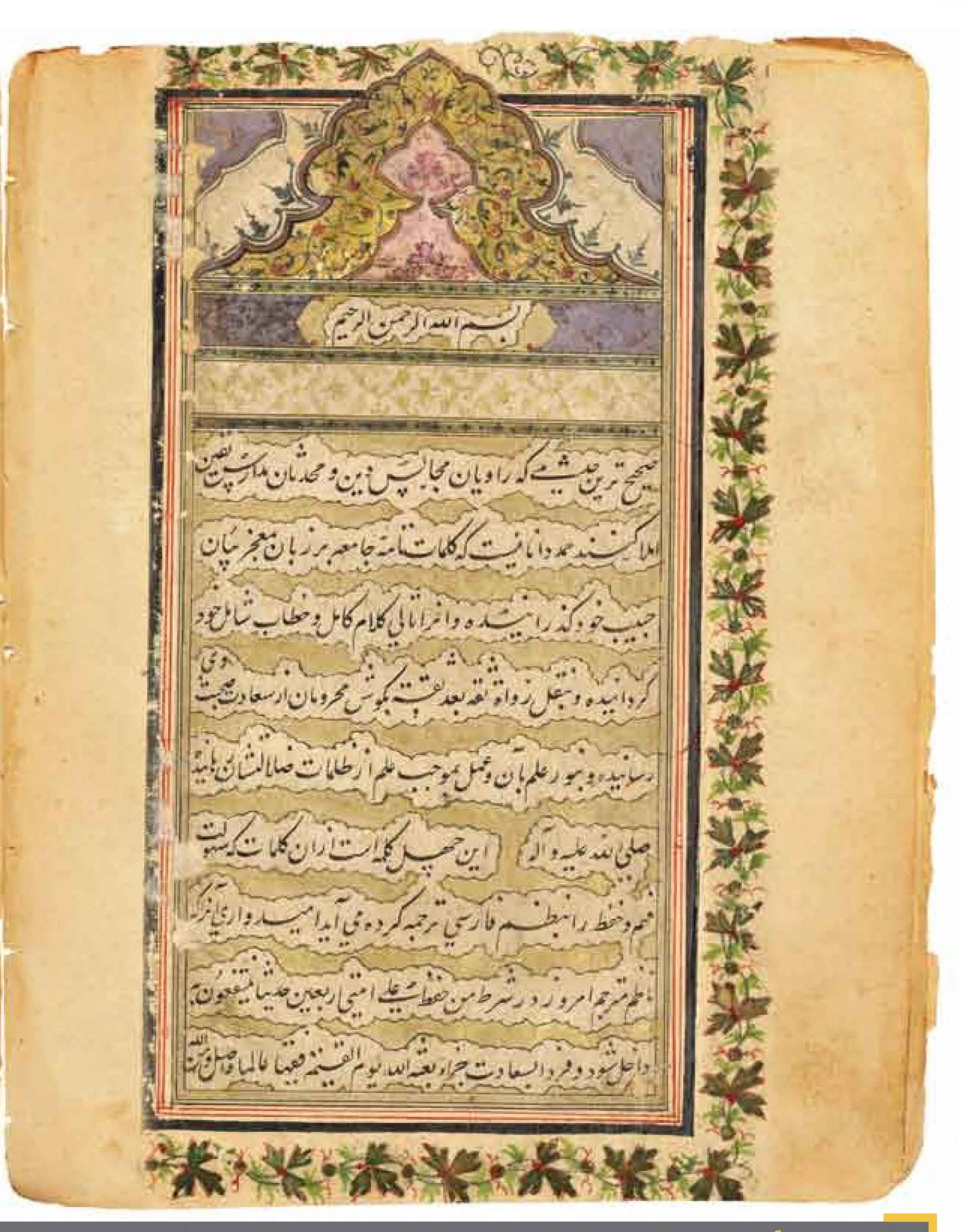
لعل أبرز ما يؤخذ على الثقافة العربية في القرون الوسطى أنها لا توجد بها كتابات للمرأة، فالمرأة كمؤلفة غير موجودة في هذه الثقافة

المقامة

لم يكن لمرجع مهم عن أشكال التعبير في القرون الوسطى التي سيطرت عليها الثقافة العربية أن يتجاهل وجود المقامة، كأحد أهم الفنون التي ارتبطت بالثقافة العربية، والتي بدأت مع بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري، لتشهد ذروة نشاطها الإبداعي بعد قرن ونصف على يد الحريري، وما بين الرجلين مر العديد من الكُتاب الذين اندثرت أعمالهم، ومن ثم توقف أستاذ اللغة العربية بجامعة نيويورك فيليب كيندي أمام ما كتبه المغربي عبدالفتاح كليطو في كتابه «المقامات»، ومن خلال التداخل النقدي بين ما كتبه كليطو وما كتبه جيمس مونرو في «فن بديع الزمان الهمذاني بوصفه قصة تشرد» يتضح لنا أن المقامة هي فن القصة القصيرة، ولكن في فجرها الأول، وأنها إما كانت على لسان الكاتب نفسه أو على لسان راوٍ يروي عنه الكاتب، وأن موضوعاتها تبدو كعِظَةٍ أخلاقية لكنها في حقيقة الأمر قصص إنسانية، بعضها احتلت البطولة فيه الرحلة أو المكان أو الحج وطقوسه أو الاختلاط الجنسي أو غيره، وأنها حملت ثقافة كاتبها وانتماءاته الفكرية والمذهبية.

الأكثر دهشة من المقامة وحيلها في السرد هو كشف محررة الكتاب جوليا براي عن أن الثقافة العربية عرفت القصة العلمية والطبية التي اشتهر بها بعض الكتاب مثل «التنوخي» الذي جمع ما بين الكتابة والطب، وسعى إلى نشر ثقافته عبر قصص وحكايات تفننت في عرض ثقافته الطبية، عبر شخوص وروايات وحالات طبية متنوعة، لكنها لم تكن تتمتع بالحبكة الدرامية الواسعة، فضلًا عن تمسكها بستار الحقيقة عبر الأسانيد والمشاهدات.

من الصعوبة القول بأن المخيلة العربية هي التي وضعت أسس كتابة القصة والرواية والمقال في الحضارة الإنسانية، لكنها وضعت إضافاتها على هذه الفنون، منتقلة بها من الخطابة والإنشاد الشفاهي إلى التدوين، والتفكير عبر الكتابية لا الشفاهية، وهو ما جعل العصر الحديث يفتتح أعماله بإنشاء المطبعة، وتسهل عملية النشر، هذه الآلية التي نقلت الثقافة الإنسانية من الأدب الشعبي المجهول المؤلف إلى الأدب الحديث المعلوم المؤلف وعصره وأهدافه ومذهبه الفكري، ومن ثم لا تعود أهمية كتاب (أشكال الكتابة والتعبير في القرون الوسطى) إلى كونه يرصد المسارات التي اتخذها الفكر الإبداعي العربي، ولكن لأنه يوضح كيفية انتقال الفنون الإنسانية من العصور القديمة إلى العصور الحديثة، وهي مرحلة النزول من السماء للسير على الأرض، والتحول من البطل الملحمي إلى البطل المعنيّ بنقد بخل الأثرياء والدفاع عن هويته وقيمه في مواجهة أفكار الشعوبيين والعجم.



بسم الله الرحمن الرحيم

صحیح ترین حدیثی که راویان مجالس دین و محدثان مدارس یقین

املا کنند حمد دانائیست که کلمات تامه جامعه بر زبان معجز بیان

حبیب خود گذرانیده و افراد تا ابد کلام کامل و خطاب شامل خود

گردانیده و بنقل رواة ثقه بعد ثقه بگوش محرومان از سعادت صحبت

رسانیده و بنور علم بآن و عمل بموجب علم از ظلمات ضلالت رهانیده

صلی الله علیه و آله این چهل کلمه است از آن کلمات که بسهولت

فهم و حفظ را بنظم فارسی ترجمه کرده می آید امیدوار چنان که

ناظم مترجم امروز در شرط من حفظ علی امتی اربعین حدیثا ینتفعون بها

داخل شود و فردا السعادت جزاو بعثه الله یوم القیمة فقیها عالما

أربعون حديثًا مع نظمها باللغة الفارسية

تأليف: عبدالرحمن بن أحمد الجامي (ت: ٨٩٨هـ/ ١٤٩٢م).



مخطوطة مذهّبة ومزيّنة بالرسوم الورديّة الملوّنة.
من مقتنيات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.





فيصل دراج
ناقد فلسطيني

دمشق..
عبث الأقدار وصداقات راحلة

مدينة من أطياف وذكريات وصداقات راحلة. رسمت على جدران حياتي خطوطًا تشبه صورًا على جدران كهف قديم. علمتني دمشق القراءة والكتابة والصداقة والحزن على الأصدقاء الراحلين، وصحبة الأمكنة والحوار مع أزمنة متغيّرة. تبدو صورها اليوم مزيجًا من التذكر والفقدان الذي لا يمتثل لأحد.

علّمتني «خمسينيّاتها» البريئة صداقة السينما والأفلام واختلفت إلى «صالاتها» الصغيرة والكبيرة، الصيفي منها والشتوي، التي قاربت الأربعين، ذات يوم، واندثرت مع أشياء أخرى مندثرة. كان لملصقات الأفلام هالة ترضي العين وتوقظ الأحلام، وتضيع مع الأشياء الضائعة. أذكر لوحًا خشبيًّا مستطيلًا ثُبّت إلى أعلى سيارة عامة، فوقه ملصق لمرأة تستجير برجل، إلى جانبهما مخلوق غريب الهيئة يرفع غاضبًا عصًا طويلة في وجه الهواء. كان هذا ملصق فِلْم توفيق صالح «درب المهابيل» ١٩٥٦م، الذي أخذ بيدي إلى عالم السينما، «بائعة الأحلام» كما قال المخرج الإيطالي فيديريكو فيليني، الذي لم يكن ينتبه إلى أزرار بنطاله إلى أن تلفت نظره زوجته الممثلة القليلة القامة جولييتا ماسينا. بعد أربعين عامًا على رؤية الفلم وتداعي الصالة التي عرضته، سيقول لي توفيق صالح، في مقهى على النيل: إنه أعجب دائمًا بممثّل الفلم شكري سرحان؛ لأنه كان مهذَّبًا، قالها بالفرنسية، ومنضبط المواعيد.

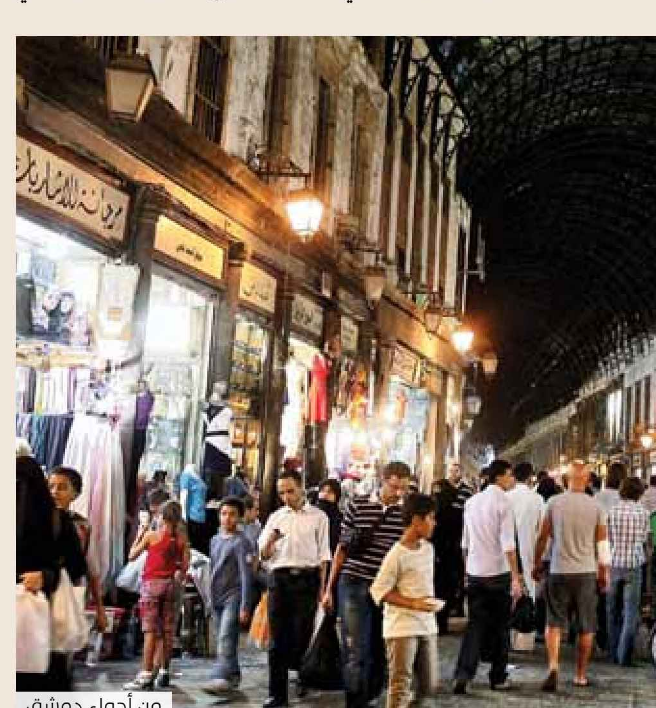
الخمسينيّات علمتني صداقة «الفن السابع»، ودفعتني ستينيّات دمشق إلى صداقة الكتب، التي ابتدأت من مكان تقليدي يواجه المسجد الأموي، قريب من المكتبة الظاهرية، يدعى «المسكيّة»، انقطعت أخباره عني منذ زمن. تقودني صداقة الكتب، التي لازمتني طويلًا بلا خديعة أو نميمة، إلى صداقة تختلف عن الحبر والورق، جاءت مع المخرج السينمائي محمد ملص ومكتبته المتعددة العناوين: الطبعة المصرية لأعمال دوستويفسكي، ترجمة الدكتور سامي دروبي، ورواية «الدون الهادئ» للروسي ميخائيل



شولوخوف في أجزائها الأربعة، شيء من أعمال نجيب محفوظ، و«الأيديولوجية الانقلابية» لنديم البيطار، السوري الذي كان مقيمًا في كندا، وحدثني حين التقيته مرة في ليبيا عن «قاعدة الهرم المتحوّلة»، التي قد تتخذ من مصر مكانًا، وتأخذ بيدها تحوّلات الأيام إلى بلد مجاور. كان لطيفًا وصادقًا وبطيء الكلام.

الدمشقي الحقيقي

استمرت صداقتي مع ملص، الدمشقي الحقيقي، من عام ١٩٦٨م، حين ذهب إلى دراسة الإخراج السينمائي في موسكو، إلى اليوم. كان من عاداته كتابة ما يعيشه في يوميات جميلة الأسلوب. سينمائي أقرب إلى الأدب وأديب قريب من السينما، وإنسان مرهف الروح قبل الأدب والسينما معًا. كتب حين عاد رواية واحدة «يوميات مدينة كانت تعيش قبل الحرب» -يحتمل العنوان خداع الذاكرة- وقاسم المخرج الروسي الشهير أندريه تاركوفسكي، صاحب فِلم «طفولة إيفان» ١٩٦٢م، تصورات عن طبقات الذاكرة وانثيال الزمن وعتمة الوجود. نفذ فلم «طفولة إيفان» إلى روح طفل، سلبته الحرب طفولته، وعاشها في رحابة الأحلام. كان كهلًا شقيًّا في يومه وطفلًا بريئًا في الحلم. بعد سنوات من عمله في السينما أخرج ملص فلمه الوثائقي


من أجواء دمشق

> مدينة من أطياف وذكريات وصداقات راحلة. رسمت على جدران حياتي خطوطًا تشبه صورًا على جدران كهف قديم. علمتني دمشق القراءة والكتابة والصداقة والحزن على الأصدقاء الراحلين، وصحبة الأمكنة والحوار مع أزمنة متغيّرة. تبدو صورها اليوم مزيجًا من التذكر والفقدان الذي لا يمتثل لأحد

الشاعري «المنام» ١٩٨٧م، حيث اللاجئون الفلسطينيون في المخيمات يشقون في النهار، ويحتضنون ما فقدوا في «المنام».

جمعتني مع ملص، الذي فقد والده في سن مبكرة، قراءة الكتب وفتنة السينما، وارتباطه الروحي بفلسطين. كان والده من الذين أرادوا نصرة ثورة فلسطين (١٩٣٦-١٩٣٩م)، وهو ما أدرجه في فلمه «الليل» ١٩٩٣م، واستذكر طويلًا في روايته الوحيدة عائلة فلسطينية عاشت في الجولان السوري بعد النكبة، وتردد على مخيمات الفلسطينيين في بيروت وهو يرسم «المنام»، وكان قارئًا لروايات الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا. اعتبر، كما غيره، هزيمة فلسطين هزيمة للإنسان العربي.

تبادلنا الرسائل بين عامي (١٩٦٨- ١٩٧٤م). كنت طالبًا في فرنسا وكان طالبًا في الاتحاد السوفييتي، وحدثني عن ضريح لينين وتمثال بوشكين وجمود بريجنيف، وعن الثلج والغابات ومعلمة اللغة الروسية ورحلات في القطار ومرّ على أسماء الأدباء بنطق روسي: تشيخف وغوغل وشولوخَف عوضًا عن تشيكوف وغوغول وشولوخوف وبقي اسم غوركي، كما أظن، بلا تغيير وذكر كثيرًا الروائي المصري صنع الله إبراهيم، الذي درس معه الإخراج، وأنهى دراسته بفلم وثائقي عنوانه، إن لم تخطئ الذاكرة، طويل: «كل شيء على ما يرام وكل شيء في مكانه سيدي الضابط». انطلاقًا من قاعدة صديق صديقي صديقي نزلت ضيفًا على بيت صنع الله في القاهرة، صيف عام ١٩٧٦م، وانتبهت إلى كرمه وصمته وشغفه «بأرشيف صحفي» سيوظّفه لاحقًا في روايته «ذات» وغيرها.

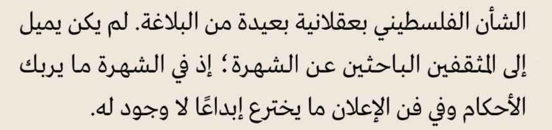
عمر أميرالاي وسعد الله ونوس

لا أذكر «ملص»، عقب عودتي من فرنسا إلى بيروت في نوفمبر ١٩٧٤م، إلا ذكرت المخرج السينمائي السوري عمر أميرالاي، المبتسم دائمًا والمحتفي بجماليات الحياة البسيطة. تناولت الغداء، مصادفة مع عمر، في مطعم الليوان، قرب البرلمان السوري آنذاك، ولفت نظري حرصه على شكل المائدة، وانشغاله بأشياء بدت له أساسية: أوراق النعنع، وشرائح الليمون، والبصل الأخضر، ونظافة الصحن والكأس والسكين. وحين انتشرت رائحة الشواء أذكر أني قلت له: إنها تدعى باللغة العربية: القتار، وانفجر ضاحكًا.

كنت ألتقي أميرالاي، الوسيم الأنيق الضاحك، مصادفة، في بيت سعدالله ونوس. تعاونًا معًا في إخراج فلم وثائقي عن قرية سورية في منطقة الفرات: «الحياة اليومية في قرية سورية» ١٩٧٤م. أولى الأول الثاني الاهتمام كله حين زار باريس مريضًا، في التسعينيات، وأخبره الطبيب أن نصيبه المتبقي من الحياة ستة أشهر، عاش بعدها ونوس أربع سنوات وأكثر.

قابلتُ «ونوس» للمرة الأولى في بيروت، حين جاء مشرفًا على الملحق الثقافي لجريدة السفير، في الربع الأول من عام ١٩٨٢م، واحتفظت بصداقته حتى رحل. ناحل في وجهه شحوب، عينان صريحتان، حسوب في كلامه بعيد من التفاؤل، يكره الكلام في الصباح ويكره أكثر «نميمة المثقفين»، متطلّب في كتابته مهجوس بالإتقان، متقشف المطالب قريب من الزهد. ألمح إلى مسرحيته «منمنمات تاريخية»، بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان في صيف ١٩٨٢م، أعطاها أكثر من شكل وعنوان، وأوغل في قراءة مقدمة ابن خلدون، وأنهاها بعد سبع سنوات أراد أن يقرأ في سيرة «مؤسس علم الاجتماع» العلاقة بين المثقف والسلطان، مقيمًا الفرق بين الثقافة كملكية خاصة، والثقافة كوظيفة اجتماعية، وبقي وعيه الشكوك يلاحق موضوعه إلى أن وصل إلى «أسباب ضياع الشعب وهزيمته» في جميع العصور. لامست بحزن جفاف بردى ونقيق الضفادع، وأعطى فلسطين في جميع العصور حضورًا ثابتًا أقرب إلى المجاز.


سعد الله ونوس



عاش ونوس حياته مندفعًا وراء عناوين ثلاثة: قلق الإبداع، ونزاهة السؤال، والسير الشائك إلى جواب عاقل محتمل. وتأمل طويلًا قول بريشت: «لا يكون الإنسان واقعيًّا في الكتابة إلا إن كان واقعيًّا خارج الكتابة»، ولم يصل إلى جواب أخير. جمع بين عقيدة المسؤولية ومبدأ الإنصاف، وحاول تجسيدهما في مسرحيته «الاغتصاب» التي نظرت إلى الشأن الفلسطيني بعقلانية بعيدة من البلاغة. لم يكن يميل إلى المثقفين الباحثين عن الشهرة؛ إذ في الشهرة ما يربك الأحكام وفي فن الإعلان ما يخترع إبداعًا لا وجود له.

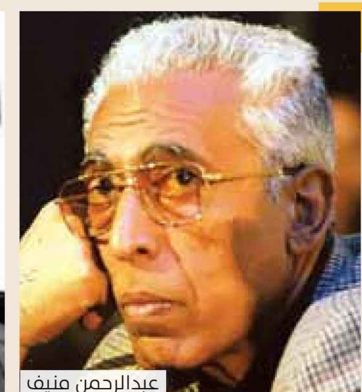
في حوار أخير حول دورية «قضايا وشهادات» التي أشرفنا عليها معًا مع الصديق عبدالرحمن منيف، اقترح سعدالله عددًا خاصًّا موضوعه «مظاليم الأدب»، هؤلاء المبدعون الحقيقيون الأقرب إلى منطقة الظلال: بدر الديب الموسوعي المصري الذي جمع بين الترجمة والفلسفة والرواية، والعراقي غائب طعمة فرمان، الذي أبعده المنفى من وطنه ومن العالم العربي وبقي يكتب عن بغداد، ويوسف الشاروني رائد القصة القصيرة، في مصر والعالم العربي، وغالب هلسا، الأردني الذي كان يتردد كثيرًا على بيت سعدالله في ركن الدين في دمشق. لم يرَ العدد المقترح النور؛ لأن الدورية عاشت عمرًا قصيرًا محاصرًا: (١٩٩٠- ١٩٩٣م).

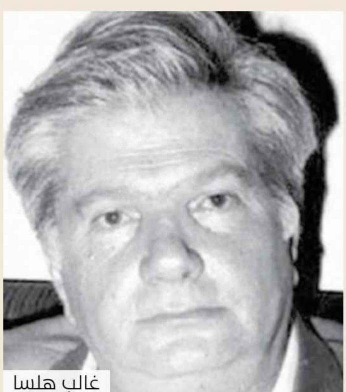
> **كان ونوس، في ذلك الزحام الثقافي العارض، مركز ذاته وغيره، يحاور محمد ملص عن السينما، ويسائل أميرالاي عن علاقات السينما والسياسة، ويثني على التنويري العجوز أنطون مقدسي، ويفرح بغالب هلسا وهو يتحدث عن روايته «سلطانة»، ويقترح مقابلة صحافية مع غائب طعمة فرمان، إذا مر بدمشق**

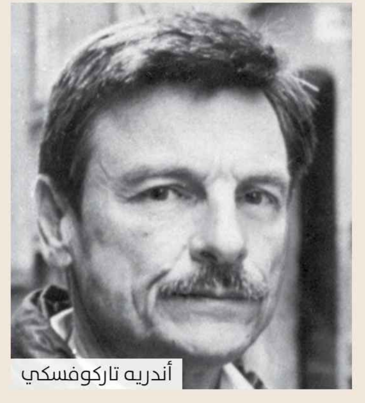


غالب هلسا صورة عن المنفى

كان غالب هلسا صورة عن المنفى بامتياز، أبديّ الطفولة مديد النقاء، ترك الأردن إلى العراق، وقذف به «شغبه السياسي» إلى القاهرة، استقر فيها طويلًا وأدمن على اللهجة


عبدالرحمن منيف


غالب هلسا


أندريه تاركوفسكي

المصرية، واقترب كثيرًا من صنع الله إبراهيم وإدوار الخراط، وطرد من القاهرة إلى العراق، حيث كتب روايته «ثلاثة وجوه لبغداد»، وانتقل إلى بيروت، فدمشق مرورًا باليمن، وظل دائم الذكر لروايته «سلطانة»، حيث يساوي بين الطفولة ودفء الأم. كان غالب في دمشق يوجد في كل مكان، يدخن ويمسح العرق عن وجهه، ويبتسم بوجه طفولي ويدعو الجميع إلى شرب القهوة. سقطت عليه حيرة مسكونة بالشجن أثناء كتابته روايته الأخيرة «الروائيون»، أقلقته نهاية «بطله»، الثوري المهزوم، كان يشبهه، وأشقاه موته الروائي وأشقاه أكثر بقاؤه في الحياة. كان سعد الله يسأله ساخرًا: هل مات بطلك أخيرًا، أم أنك عفوت عنه؟ كان يجيب: «دعوني أفكر، المشكلة أنه لا يستحق الموت، والمشكلة أنه لا يحب الحياة، وأقدار البشر لا يصنعها الروائيون». قاده قلقه إلى عادات جديدة، العزلة و«متعة النوم»، كما كان يقول، والخوف من البشر في الحياة اليومية.

في لقائي الأخير مع غالب، اقترح أن نمشي قليلًا، وقليل المشي عنده لا زمن له، وتسايرنا من بوابة الصلاحية -مركز المدينة- إلى نهاية حي الميدان القديم، حيث المطاعم تقدّم «أكلات تقليدية» متقنة الصنع. شرب من حنفية قديمة (سبيل)، ماؤها بارد ولا تزال على قيد الحياة، ونظر بفرح إلى السماء وقال: الشهر القادم أرجع شابًا، حصلت على موافقة العودة إلى القاهرة. نقل بعد أسابيع، فجأة، إلى المستشفى ولم يرَ القاهرة مرة أخرى. مات في دمشق ودفن، بعد حين، في الأردن. وكان غالب في آخر أيامه حين يشعر بالبرد يخاطب أمه. حافظ على وجه طفولي، لا يحب الأذى، ولا يذكر «مثقفين» ألحقوا به الأذى أكثر من مرة.

كان ونوس، في ذلك الزحام الثقافي العارض، مركز ذاته وغيره، يحاور محمد ملص عن السينما، ويسائل أميرالاي عن علاقات السينما والسياسة، ويثني على التنويري العجوز أنطون مقدسي في مقال نشره في «قضايا وشهادات»، ويفرح بغالب هلسا وهو يتحدث عن روايته «سلطانة»، ويقترح مقابلة صحافية مع غائب طعمة فرمان، إذا مر بدمشق، الذي كان يرد بدهشة صادقة: هل أنا فعلًا جدير بمقابلة؟ ويطلب شيئًا «يبلّل به ريقه»، قبل أن تصعقه كلمة أيديولوجيا قائلًا: «شوي شوي عيني، أنا إنسان بسيط لا أعرف الكلمات المعقدة».

كان فرمان يستعيد طمأنينته إذا حضر عبدالرحمن منيف، الذي كان يحدّثه بلهجة عراقية خالصة، مرددًا بابتسامة ظاهرة كلمته: «يا معوّد»، هذه اللغة التي استضافها عبدالرحمن طويلًا في ثلاثيته «أرض السواد»، التي بعث فيها شخصيات شعبية عراقية من القرن التاسع عشر، وعالجها بمحبة غامرة.

ما زلت أذكر ملصق «درب المهابيل»، وقد بلّله المطر ومحا العصا الطويلة التي تواجه الهواء، ومنطقة «المسكيّة» الحافلة بكتب جديدة ومستعملة، وعبدالرحمن منيف بمشيته الواثقة وقهقهته المتعددة الطبقات، وقدرته على تحديد المُدة المطلوبة لإنجاز عمل روائي، وهو الذي كان يكتب إلى أن تتعب أصابعه، وأنجز روايته الشهيرة «شرق المتوسط» في أسبوعين تقريبًا. وأذكر حزن سعدالله الطويل على صديقه المخرج المسرحي اللامع فواز ساجر، الذي رحل عنا في الأربعين، أو أقل، كان الألمع في مجاله، والأكثر صخبًا وصدقًا. وأذكر محمد ملص في أحلامه المديدة والمريرة والمجيدة أيضًا.

كنا في ذلك الزمن نستدفئ بالصداقة ولا نراهن على شيء، من دون أن نعتقد، باستثناء عبدالرحمن، أن الثقافة تنشئ بيتًا، أو تخترق جدارًا واهن البناء.

جاسم الكوفي..
رجل خشن ذو وجه أنهكه الزمن

محمد الشارخ كاتب ومُفْتِنٍ كويتي

كنت في بغداد في زيارة متابعة مع وكيل صخر في العراق يحيى جعفر، ابن وزير داخلية العراق في العهد الملكي، وفي عطلة نهاية الأسبوع رأيت أن أذهب لزيارة الكوفة مسقط رأس المتنبي ومدينة كربلاء حيث استشهد الحسين والنجف الشهيرة بموقعها الديني والأدبي. في الكوفة ذهبت راجلا لمسجد الإمام علي. هناك تجولت عيناي في ساحة المسجد الكبير. تتجول عيناي باحثًا عن طريقة أتعرف بها التاريخَ والطقوس، وسرعان ما تقدم نحوي شاب يضع عمامة خضراء على رأسه وعباءة على كتفيه وبلهجة باسمة وعينين صافيتين سألني بعد السلام إن كانت هذه أول زيارة لي للمرقد. طلبت دليلا يدلني ويشرح لي، قال: أنا الدليل. بدأنا نسير معًا. رأيت أكوامًا من رجال ونساء يجلسون على الأرض مع معمّمين آخرين ربما كانوا مثلي يسألون عن الطقوس لكن الدليل أخبرني أن هؤلاء لديهم نذور يأتون ليدفعوا بها نقودًا وعدوا ربهم بدفعها لو تحققت أمنياتهم مثل امرأة إذا حبلت، أو شاب إذا عادت له الحبيبة، أو مزارع إذا باع محصوله بربح كبير، أو عجوز لو عاد له ابنه من الحرب وهم كثيرون.



دخلنا المرقد المحاط بسياج حديدي ضخم به أجزاء مدهونة باللون الذهبي وربما بماء الذهب وبشر لا يبدو عليهم اليسر مكتظون يتدافعون ويمدون أيديهم على السياج طالبين المغفرة عن ذنب أو ذنوب أو شفاعة عند رب العالمين وبعضهم تسيل على وجناتهم دموع. أخذ الدليل يشرح لي ما قرأناه عن مأساة آل البيت ونكباتهم واستشهاد الحسين ثم توقف عن الكلام فجأة ونظر نحوي «هل أنت سني؟» قلت: نعم.. كيف عرفت ذلك؟ قال: لأنك لا تبكي، قلت: لكن هذه المعلومات قرأناها مرارًا في كتب التاريخ، أشاح بوجهه عني كارهًا إجابتي. قال: «تعتبره تاريخًا فقط؟» قلت: أعرف كل هذه المعلومات وأعرف من دعوا الحسين للكوفة ومن خذلوه. أشاح بوجهه متأففًا وأظنني سمعته يهمس ضاحكًا ولم أتبين ما كان يهمس به. وحين توجهنا للخروج من المسجد توقف وسط باحة المسجد وأشار لي بعينيه الصافيتين قائلًا: الصحراويون يدفنون ويمشون، مات انتهى الموضوع، أليس كذلك!! ألا ترى المسيحيين يصلون ويبكون في الكنائس ويتذكرون صلب المسيح وآلامه؟ أولئك مؤمنون يعرفون معنى التضحية والآلام مثلنا وليس تاريخًا فقط.

أنتم لا تعرفون متعة العذاب.. إنه تطهير للروح عن نكبات الدنيا وإحباطاتها، وأضاف مبتسمًا أنت ربما ليس لديك إحباطات.. لا تحتاج للأمل؟ لم يكن لدي ما أجيبه وظللت أسير معه خافض الرأس. نظر لي مبتسمًا: أنتم لا تعرفون البكاء ولا الذكرى كله عندكم تاريخ، تاريخ فقط!

لا يوجد تمثال للمتنبي

طلبت منه أن يصحبني في جولة في مدينة الكوفة.. وعجبت من هذه المدينة وأهلها كيف لا يوجد بها مدرسة أو شارع أو تمثال لأهم شاعر عربي: «أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي»، قال هذه مدينة دينية والمتنبي لم يكن مؤمنًا ونحن أهل الشعر وكثير من أهلنا يقرضونه ويحفظون شعر المتنبي لكن لا يمكن أن نمجّده، لم يكن مؤمنًا، قلت له: الكوفة أسسها وخطط أحياءها عمر بن الخطاب. لم لا تعملون له تمثالًا أو متحفًا لخرائط تخطيط المدينة، نظر لي متأففًا وأشار بيده: لا لا.. نحن لا نعمل تماثيل.

أخذني إلى السوق الرئيسي، سوق مغطى سقفه ربما بخشب وربما بقطع حديد متآكلة، الأرض ترابية والدكاكين صغيرة ملتصق بعضها ببعض، وأصحابها يخيطون العباءات الرجالية وأنواع العقال الأسود والعقال المذهب الذي اختفى من الاستعمال. يزينون العباءات بخيوط الزري المذهبة الذي يجلبونها من الهند. يجلسون على الأرض بعضهم جنب بعض فوق سجادات قديمة مهترئة محنيي الظهور ينفذون غرزات التذهيب في أطراف العباءات باستغراق مهني يبدو لي مرهقًا. على الجانبين دكاكين تعمل الشيء نفسه دكان بعد دكان بعد دكان، لا شيء آخر في هذا السوق سوى خائطي العباءات وأشعات شمس تهبط من السقف بين فتحات السقف مثل دنانير المتنبي في شعب بوان. وفجأة ظهر لي دكان ذو واجهة زجاجية واسعة، نظرت داخله فرأيت لوحات خط عديدة.

دفعت الباب ودخلت الدكان. رجل ضخم يجلس في أقصى الدكان وأمامه طاولة خشبية مستطيلة. رحت أتمعن في اللوحات. لم يحرك الرجل ساكنًا. التفت نحوه سائلًا عن ثمن لوحة بخط الثلث واللون الأخضر الخفيف قال لي السعر وهو جالس في مكانه، ثم رأيت لوحة كما لو كانت كتابتها محروقة وبالخط الديواني، سألت عن ثمنها فرفع الرجل صوته «أنت تريد أن تتفرج أم تريد أن تشتري؟» قلت: أتفرج وأشتري! قام من كرسيه واتجه نحوي. شاربه كث والنظارة التي يلبسها ضخمة الزجاج ويبدو في لباسه بهيئة رجل خشن ذي وجه أنهَكَه الزمن. رحت أسأله عن هذه وتلك من اللوحات، قال لي متأففًا: ألم تعجبك ولا لوحة واحدة؟ قلت: بالعكس كلها أعجبتني، ضحك مازحًا وربما هازئًا: إذن اشترها كلها. قلت: ليس كلها، اقترب مني متفحصًا: أنت من أي بلد؟ قلت: من الكويت، قال هازئًا: شيء جيد أنتم عندكم فلوس، نظرت له مستغربًا: لماذا هذا الاستعلاء وشيء من الغطرسة والهزء، وأنا زبون يريد أن يشتري منه بضاعته! قال: هل عندك فلوس؟ قلت: طبعًا كيف أشتري من دون فلوس!

رفع الفلوس إلى فمه وقبلها مرارًا ثم رفعها نحو جبهته وقال لي: سأعطيك هدية، ضحكت فرحًا، مد يده إلى أحد أدراج المكتب وأخرج نايًا، قام وقفل باب الدكان وعاد إلى كرسيه وأخذ يعزف بالناي باندماج رباني أنغامًا صافية فرحة متماوجة كنسيم صباحي بعد مطر خفيف

ضحك فرأيت أسنانًا بيضاء عريضة، قال: أقصد معك فلوس، قلت: نعم، قال: الآن الفلوس معك؟ قلت: نعم، بدت فرحته على وجهه واصطبغ الوجه المتغضن الأسمر بحمرة خفيفة. قال: سأعطيك خصمًا لو اشتريت ثلاث لوحات. كان في الدكان تسع لوحات أو عشر لوحات، قلت أريد هذه وهذه، والتفت يسارًا وهذه، ثم يمينًا وهذه وهذه، وهو يذكر لي الأسعار، قال: تريد كل هذه اللوحات؟ قلت: نعم، قال: المبلغ صار كبيرًا حوالي ثلاثة آلاف دينار ولو أخذت باقي اللوحات أعطيك خصمًا مئتي دينار، قلت: لكنني لا أريدها، قال: خذهما باقي لوحتين فقط سوف تحبهما فيما بعد، خذهما وسأقفل الدكان وأنسى هذا المكان، قلت: توكل على الله. قال: نتوكل على الله!! ويبدو أنه لاحظ وجود الشاب المعمم يسير جيئة وذهابًا خارج زجاج الدكان. اتجه نحوه ولا أدري ماذا قال له لكن الدليل غادر المكان ولم أره ثانية. عاد نحوي قائلًا: أكان هذا معك؟ قلت: نعم، كان دليلًا في الضريح وطلبت منه مرافقتي في السوق، قال: طردته. قلت: لماذا؟ قال: هؤلاء كذابون لا يعرفون شيئًا من التاريخ، يقولون كلامًا تبكي منه النساء والفلاحون، أنت الظاهر عليك متعلم، ماذا يمكن أن تتعلم منه، قلت: لكنه ساعدني وأردت أن أجازيه على مساعدتي، قال: لا يهمك إذا اشتريت هذه اللوحات، أنا أعرفه، سأجده وأعطيه مئة دينار إكرامًا منك.

لا أحد يهتم بالخط هنا

عاد إلى مكتبه ودعاني إلى أن أجلس. الكرسي الخشبي صلد وربما كانت قوائمه غير متساوية. لاحظ الاهتزاز في جلستي، قال: بعد قليل ستأخذ راحتك ويأخذ الكرسي موقعه دون اهتزاز. جلست وهو يكتب أسماء اللوحات وأثمانها وأعطاني فاتورة كتب فوقها «الخطاط جاسم الكوفي» سألني: متى سآخذ اللوحات؛ يقصد «متى أدفع الفلوس؟»، قلت ليس في جيبي الآن المبلغ كاملًا سأعطيك مقدمًا ألف دينار وسيأتيك السائق فيما بعد بباقي المبلغ

ويأخذ اللوحات. هممت بالمغادرة لكنه قام قليلًا من كرسيه قائلًا: إلى أين؟ اجلس اشرب شايًا معي. مدَّ يده تحت المكتب وأخرج إناء الشاي، وصب لي كأس شاي شديد السواد. ذقته مليئًا بالسكر، قال: الألف معك الآن، قلت: نعم، قال: أكنت ستغادر قبل أن تعطيها لي؟ مددت يدي إلى جيبي وسحبت ألف دينار أعطيتها له. استلمها غير مصدق، أخذ ينظر لي من وراء زجاج النظارة السميكة ووجهه يتهلل نشوة، رفع الفلوس إلى فمه وقبلها مرارًا، ثم رفعها نحو جبهته وقال لي: سأعطيك هدية، ضحكت فرحًا، مدّ يده إلى أحد أدراج المكتب وأخرج نايًا، قام وقفل باب الدكان وعاد إلى كرسيه وأخذ يعزف بالناي باندماج رباني أنغامًا صافية فرحة متماوجة كنسيمٍ صباحيّ بعد مطر خفيف. لم يكن نايًا حزينًا كألحان أهل الريف كان عزفًا مليئًا بالفرح والبهجة، زقزقة عصافير ورقصها وقفزها من غصن لآخر، هل سمع هذا الكوفي سوناتات باخ العديدة للناي! شكرته وقمت مستأذنًا، قال: لا يمكن أنا طردت الدليل وسأكون دليلك اليوم في الكوفة، وماذا في الكوفة؟ ماذا يمكن أن ترى في الكوفة، صناعة العباءات والتطريز في هذا السوق والمرقد الذي زرته قبل قليل مع الدليل الجاهل. معممون في كل مكان، تطريز عباءات وشرب شاي وغبار في أيام كثيرة. لا أدري ما الحكمة في خلقي أنا في هذه المدينة بهذه الموهبة. أنا موهوب لماذا أولد في مدينة تطريز لعباءات وجمع الفلوس بإبكاء الناس المساكين. لدي إجازة بالخط من الأستاذ هاشم الخطاط، كم خطاط لديه إجازة من الأستاذ؟ عشرة... عشرون! المهم أنا آخر واحد، لماذا لم أكن خياط عباءات؟ لا أحد يهتم بالخط هنا. لو أخذت أنت هذه اللوحات فسأقفل الدكان ستة أشهر على الأقل لكي أخط لوحات جديدة..

خرجنا من الدكان الذي له باب حديدي مشبك يغطي الزجاج وأخرج من جيبه مجموعة مفاتيح غليظة وأغلق الأقفال وجربها للتأكد من أنها مقفلة جيدًا قائلًا: لا أريد مشاكل الآن.. لا أريد أن أفقد أيًّا منها وقد بعتها كلها..

أخذني من يدي، أتدري أين أريد أن آخذك الآن؟ سآخذك للغداء. نتغدى معًا عندي في البيت. شعرت بتردد قلت: لا داعي فوضع يدًا على كتفي أنت أمضيت عندي أكثر من ساعة ونصف والآن وقت الغداء ولا يوجد مطاعم جيدة هنا، كلها لهؤلاء الفلاحين، في البيت الأكل أحسن، قلت: ربما يكون بذلك إزعاج لأهل البيت، قال: ستأكل مثلما نأكل. سنأكل الموجود.

تلك الطرق الترابية والشمس غير الرحيمة وزخات من غبار. أزقة طويلة متعرجة وضيقة. بيوت طينية ذات طابق واحد تلاصق بعضها بعضًا ورائحة الطبخ تفوح من كل بيت. وصلنا البيت، دفع بيده الباب فهبت رائحة نفاذة. رائحة ورد يسمونه رازقي. شجرة واحدة في المدخل تغطي أجزاء من الحائط الداخلي بخضرة ناصعة وورد أبيض صغير ورائحة لا يمكن أن تشم أحسن منها. المدخل صغير ونظيف. لم أتوقع ذلك لكني رأيت لدهشتي بجانب الجدار الداخلي وردًا أحمر وأصفر وبنفسجيًّا. المدخل روضة صغيرة والرائحة من روائح الجنة، وامتداد أوراق شجرة الرازقي على الحائط الترابي المليء نتوءات ترسم لوحة تشكيلية ذات ميول وانحناءات ورائحة عبقة، الورود البيضاء الصغيرة كأنما ترقص وتندس بين منحنيات الجدار المطلي بجبس أبيض به حفر بعضها يغطيها تراب يجعل الأخضر أكثر عمقًا. اندهشت وارتعش قلبي. هذا الذوق الرفيع داخل البيت مع تلك الخشونة في الدكان. قلت مستحسنًا: «ذوق رفيع». ضحك: «هذا كل ما أملك».

جلسنا على الأرض فوق بساط محلي به المربعات والمثلثات الحمراء والصفراء المتشابكة كما في الطرز الشعبية، وأتى ابناه محمد وكريم بين العاشرة والثامنة أخذا يدي للسلام وقبلاها، ثم افترشا مسرعين بساطًا مشمعًا وضعاه كسفرة للأكل ثم جاء

أتذكر في الكنائس والكاتدرائيات ألوان الشبابيك الزجاجية باللون الأحمر الغامق والأزرق المعتم.. ألوان الموت والحزن، ستكون لوحات الكوفي إضافة إلى ما لدي من لوحات خط أخرى، أسماء الله الحسنى للياباني هوندا، توكلت على الله للصيني هوانج سو، وفن الخط الفارسي الحديث للخطاط الإيراني برويز

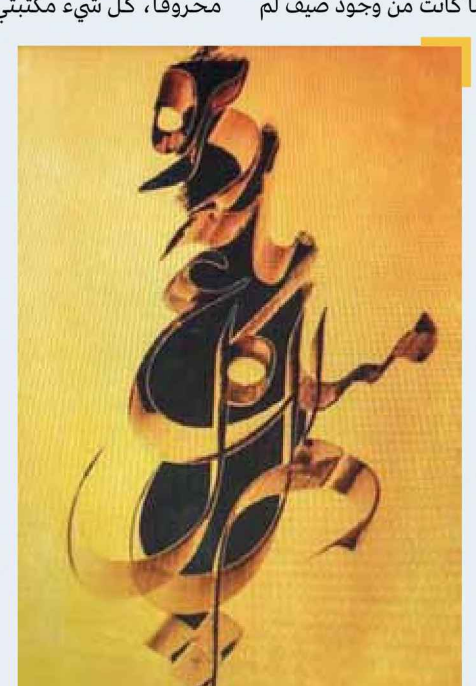
الطعام، أرز أبيض ومرقة بازلاء بيضاء يسمونها «اليابسة». أكلنا نحن الأربعة معًا وضحكنا وشربنا شايًا أسود وقلنا كلامًا كثيرًا والابنان يصبان الماء على يدي بعد الأكل وتبدو فرحة تغمر المكان لعلها مستمدة من فرحة الوالد وربما كانت من وجود ضيف لم يتوقعاه ولا يشبه زوارهم المعتادين.

ألوان الموت والحزن

وصلت اللوحات للكويت. فن الخط العربي الأصيل والألوان الإسلامية، الأخضر الشفاف والأرجواني والأزرق اللين، ألوان تريح البال وتبسط الطمأنينة، الشذري والفستقي والقرمزي. وأتذكر في الكنائس والكاتدرائيات ألوان الشبابيك الزجاجية باللون الأحمر الغامق والأزرق المعتم.. ألوان الموت والحزن، ستكون لوحات الكوفي إضافة إلى ما لدي من لوحات خط أخرى، أسماء الله الحسنى للياباني هوندا، توكلت على الله للصيني هوانج سو، وفن الخط الفارسي الحديث للخطاط الإيراني برويز، هناك فروق كثيرة، جودة الخط في أصالته وصلابته واللون دون زخرفة يأخذ رونقه من دون تهليل أو تزويق. الحروفية أشكال وأنواع وتزيين اللوحات وتذهيبها إبداع عظيم شغل بلاطه والصكار والعيسوي مثلًا. لكن يبقى للخط التقليدي جلال وصلابة وتماسك يعطي للعين تداعيات وهدوءًا نفسيًّا وارتياحًا وجمالًا أعمق من أي زخرفة أو تزويق، صلابةً وعمقًا روحيًّا ورهبنةً.

بعد أكثر من ستة أشهر اتصل بي وكيل صخر ببغداد «يحيى جعفر» يخبرني أن الخطاط جاسم يريدني أن أتصل به هاتفيًّا، قال جاسم بالتلفون: عملت لك هدية، بنفسي ذهبت للشمال واشتريت قطعتي رخام حفرتهما باسمك، واحدة بالطغرائي، حفر الطغرائي بالرخام صعب سوف ترى، والأخرى رقش بالألوان الإسلامية الأصلية، وأضاف هذه هدية مني لك لكن فقط أريدك أن تدفع ثمن الرخام سبعمئة وخمسين فلسًا، قل لصديقك في بغداد يبعثها لي ويستلم الهدية، لا أريد أجرًا على عملي إنه هدية مني لك.

وصلت الهدية في صندوقين خشبيين ثقيلين، تركتهما في مخزن بشاليه في منطقة بنيدر البحرية، ريثما أجد مكانًا مناسبًا لتعليقهما. بعد سنة أو أكثر غزت الجيوش الكويت وتشردنا لاجئين. وبعد خروج الجيوش الغازية من الكويت ذهبنا بعد أشهر للشاليه الذي أُزيلت الألغام من نواحيه ووجدنا كل شيء محروقًا، كل شيء مكتبتي وأسطواناتي الموسيقية وألبومات



العائلة وديوان شعر مخطوط للوالد، ورسالتين متبادلتين للوالدة مع هدى شعراوي في الثلاثينيات، ربما أحرقوها للتدفئة. ومن حسن الحظ وجدت الصندوقين الخشبيين ما زالا على وضعهما في المخزن ربما لأنهما ثقيلان لم يستطع الجند تحريكهما.

انتهت الحرب وتمزق العراق وخرج آلاف العراقيين شبه فارين كل صوب، ومن عمان جاءني صوت جاسم. صوت مرعد أجش غاضب وحزين مسرعًا كزخات رصاص: تمزق العراق، أنا في عمان الآن، ليس لدي فلوس، كل شيء غالٍ هنا، أبحث عن عمل، ابعث لي ألفين أو ثلاثة آلاف دولار وبسرعة، أريد أن يأتي أهلي معي.

بعد سبع سنين أو ثمانٍ، الظهر قبل الغداء سمعنا طرقًا على الباب ثم دلف شاب دون العشرين. كنت واقفًا في صالة الاستقبال، لا أعرفه يرتدي ثوبًا أبيض نظيفًا. عينان سوداوان واسعتان وشارب خفيف، وحذاء أسود كبير مغبرّ كأحذية جنود مهزومين. مترددًا مد يده للسلام: أنت لا تتذكرني؟ أنا محمد بن الخطاط جاسم الكوفي. مسترسلًا في الكلام، وشفاهه ترتجف ولاحظت أنه يعرق وكفاه ضخمتان مثل يدي أبيه، توفي والدي في عمان. كان يريدنا أن نأتيه لكنه توفي ولا ندري أين دفن ومن دفنه هز رأسه وغشاوة غطت عينيه مثل كل الناس. بدا مضطربًا وهو يكمل كلامه ونحن واقفان، وبدأ وجهه يتغضن وتعاريج مستقيمة ومتنافرة تظهر على جبهته كقلق على مستقبل الأيام، أمي قالت لي: اذهب لصديق والدك الكويتي يمكن يساعدك، ثم مدّ يده نحو جيبه، وقال: أتيت لك بهدية. أنت تحب الرازقي، أنا جمعته لك يوم زرت بيتنا ووضعته في جيبك. أخرج مظروفًا فتحه بعناية وأخرج منديلًا أبيض شفافًا به تطريز بخيط أبيض منه، وفتح الخيوط التي تربط المنديل بعناية شديدة. فتح المنديل وفاحت في الصالة رائحة الرازقي. رائحة من روائح الجنة.



محمد ملص
سينمائي وكاتب سوري

حنا مينة..
الرواية لم تكن خيارًا «نوعيًّا» ينتمي له

الحياة التي عاشها الروائي حنا مينة والإبداع الروائي الذي قدمه؛ يضعنا أمام العديد من الأسئلة الخاصة بالحياة الثقافية في سوريا؛ والتراث الأدبي الثري الذي تركه الراحل الكبير. لكن هذه الأسئلة؛ تحتاج إلى العودة إلى أسئلة «الثقافة» الأساسية والجوهرية؛ ومواجهة الصعوبات الراهنة؛ التي تعانيها العلاقات الثقافية السائدة هذه الأيام؛ القائمة على «خندقة» الرؤى والمواقف الثقافية؛ وتغيب الأسئلة... وطغيان المفاهيم الشعاراتية؛ وتغليبها على الأسئلة الحقيقية؛ في كل ما يجري إنتاجه وتبنيه وتقييمه. الروائي السوري حنا مينة؛ بمعنى من المعاني؛ «ظاهرة» ثقافية خاصة: بشخصيته؛ وحياته الطويلة الصعبة؛ وبعطائه الأدبي. «ظاهرة» ساهمت بالتأثير في الحياة الثقافية السورية؛ وتركت أثرها الأدبي الممتد من الجيل الثقافي الذي انتمى له؛ إلى الجيل الذي أتى بعده؛ حتى اليوم... كتب الكثير عنه؛ وعن أعماله الروائية؛ وصدرت عنه الدراسات الأدبية العديدة والكتب؛ وأعدت الأطروحات الجامعية حوله وحول رواياته. أما ما يتعلق بالسينما «بذاتها»؛ والأفلام السورية التي اقتُبست عن أعمال كتبها؛ فإنها تطرح أمامنا - بالنسبة لي - قضيتين أساسيتين:

القضية الأولى: الأفلام السورية المقتبسة عن رواياته؛ ومفهوم العلاقة بين الأدب والسينما. القضية الثانية: العلاقة بين حنا مينة كروائي والسينما في سوريا. إلا أن هاتين القضيتين؛ تضعنا أيضًا أمام قضايا أخرى؛ تتعلق بالوضع الخاص للسينما في سوريا؛ الذي يعاني القلة العددية للأفلام التي تُحَقَّق؛ وحصر هذا الإنتاج في المؤسسة العامة الخاضعة لسلطة الدولة. إضافة إلى القضايا التي تتعلق بالأجيال السينمائية التي أخذت على عاتقها التأسيس للسينما السورية.

***

إن مفهوم العلاقة بين الأدب والسينما؛ الغائب تمامًا لدينا - إلا ما ندر- هو مفهوم شغل الكثيرين من المفكرين والبحاثة؛ والعديد من السينمائيين والنقاد؛ منذ بدايات السينما حتى اليوم. سواء على الصعيد الأكاديمي؛ أو على الصعيد العملي. وكتب حول هذا المفهوم الكتب والدراسات؛ وجرى تحقيق العديد من الأفلام والتجارب السينمائية؛ التي قدمت تصورات مختلفة لهذا المفهوم. ساهمت بتقديم أشكال متعددة للعلاقة بين الكلمة والصورة؛ وبين الأدب والسينما. على الرغم من ذلك كله؛ فإن التجربة السينمائية في سوريا؛ لم تستطع أن تقدم من خلال الأفلام التي انطلقت من أعمال أدبية؛ رؤية واضحة؛ في تناولها لهذه العلاقة. بل لم تكشف عن وجود تصور لهذه العلاقة. التجربة السينمائية السورية؛ في هذا الجانب؛ وغيره من الجوانب الأخرى؛ تجربة ضيقة ومحدودة إلى حد كبير. وهي تجربة تائهة في زوايا متعددة ومختلفة. وهي غير حرة؛ ومحكومة ليس فقط بالرقابة السياسية والبيروقراطية؛ بل أيضًا بالمفاهيم العامة والشعارات؛ عبر مختلف المراحل التي مرت بها هذه التجربة؛ منذ تأسيس المؤسسة العامة للسينما (١٩٦٤م) كمنتج حصري وحيد؛ حتى اليوم. هذه السمات للتجربة السينمائية السورية؛ كان لا بد لها من أن تنعكس في تصدي المخرجين السينمائيين السوريين؛ إلى اقتباس الأعمال الأدبية للروائيين. (وهنا لا أخص روايات حنا مينة


حنا مينة

فقط. بل أيضًا روايات غسان كنفاني على سبيل المثال). فإذا أحصينا الأعمال الروائية التي اقتبست عن روايات حنا مينة؛ وحُقِّقت كأفلام في سوريا؛ فإننا نجد أنفسنا أمام خمسة أفلام فقط. (من مجمل ذاك النتاج الروائي الثري)؛ تصدى لاثنين منها المخرج محمد شاهين: فِلم «الشمس في يوم غائم» (١٩٨٥م). عن رواية بالعنوان نفسه. سيناريو محمد مرعي فروح. (هذا السيناريست الأكاديمي؛ الذي لم تتح له التجربة الضيقة؛ أن يعبر عن موهبته وقدراته المهنية؛ أو تطويرها العملي بكتابات متعددة). فِلم «آه! يابحر» (١٩٩٤م). عن رواية بعنوان «الدقل». كتب سيناريو هذا الفِلم محمد شاهين نفسه.

القراءة السينمائية لأفلام المخرج المخضرم محمد شاهين؛ تبين أنه مخرج ذو خبرة عملية طويلة؛ وهو ما أتاح له أن يكون مخرجًا متمكنًا بالمعنى المهني. أما مفهومه للسينما بشكل عام؛ فهو يقوم على الحكاية أولًا وآخرًا. أما العلاقة بين الأدب والسينما؛ بالنسبة له؛ فهي علاقة تستند على أن يستأصل من الرواية «الحكاية» التي ترويها. (حتى لو كان بين يديه سيناريو؛ كتبه بالمشاركة مع سيناريست آخر ويحمل أبعادًا أخرى). فالإخراج بالنسبة له هو المهارة في تصوير الحكاية. والفِلم الذي يسعى لتحقيقه؛ يتم وفق ما يتيحه الإنتاج (والإنتاج غالبًا لا يتيح الكثير) سواء على صعيد الديكور أو الملابس أو الإكسسوار. إضافة إلى ذلك فإنه يتصور أنه لا بد من وفاء نسبي للبعد الزمني والتاريخي للحكاية؛ وللمرحلة التي يرويها الفِلم؛ إذا كانت الحكاية تنتمي لماضٍ لم يعد موجودًا. كما يعتقد محمد شاهين؛ على الرغم من أن الأفلام التي اقتبسها عن روايات حنا مينة؛ أنتجها القطاع العام؛ أنه لا بد من «رش» بعض التوابل التجارية؛ التي يظن أن الجمهور يحتاج لها. فيضيفها لكي يتذوق هذا الجمهور الطعم الـ«جدي» للحكاية الهادفة والملتزمة. ضمن تصور سينمائي كهذا؛ يمكننا أن نتخيل ما سيؤول إليه أي عمل روائي. مثلما كان من الصعب بالنسبة لي؛ أن أتخيل رواية «الدقل» خلال مشاهدتي لفِلم «آه! يا بحر». بل من الصعب البحث ليس عن حنا مينة فقط؛ بل عن الألق الحكائي؛ للحكايات التي يرويها في هذه الرواية وغيرها. إن الإيذاء الأدبي؛ ودهس الفضاء السردي للعمل الأدبي؛ في التجربة السينمائية للمخرج محمد شاهين مع الأفلام التي حققها للمؤسسة العامة للسينما؛ لا تنتمي لمفهوم الاقتباس والعلاقة ذات الحد الأدنى بين الأدب والسينما؛ ليس فقط في أعمال حنا مينة؛ بل في التجربة التي لا تقل مرارة؛ التي تتمثل أيضًا في فِلم «المغامرة» الذي حققه للمؤسسة العامة للسينما أيضًا؛ عن مسرحية سعد الله ونوس «رأس المملوك جابر».

الفِلم الثالث المقتبس عن رواية لحنا مينة: فِلم «بقايا صور» (١٩٧٩م). عن رواية بالعنوان نفسه. سيناريو سمير ذكرى ونبيل المالح. إخراج نبيل المالح. في البداية يجب الإشارة إلى أن السمة الأبرز؛ لدى السينمائي المعلم نبيل المالح؛ تكمن في عدم القدرة على ثبات المرجعيات السينمائية لديه؛ والرغبة العميقة في المغامرة والتجريب والتجديد؛ في تجربته السينمائية وفي الأفلام التي حققها. وهو إضافة لتكوينه الحرفي والثقافي؛ ومعرفته بالمفاهيم والعلاقة بين مختلف وسائط الأعمال الإبداعية؛ وإدراكه العميق لحال السينما في العالم، فإنه كثيرًا ما كان -بنزعته التجريبية- يفاجأ هو بنفسه؛ بما استطاع الوصول له؛ أو الخيبة فيما أخذته إليه التجربة والهوس التأليفي.

في تصديه لتحقيق فِلم عن رواية «بقايا صور» لحنا مينة؛ هذه الرواية المنغمسة في الصور الندية؛ للحياة التي عاشتها شخصيات الرواية وكاتبها. لم يجنح نبيل المالح إلى إعادة التأليف البصري. وتعامل مع مفهوم العلاقة بين الرواية وتصوره السينمائي بحذق ورقي. ونتج عنه فِلم ذو أمانة شديدة للرواية بالمفهوم الكلاسيكي للأمانة؛ من دون الانتقاص من الطاقة الإيحائية للصور؛ وتحويلها من بقايا صور؛ إلى صور حية ليست حبيسة الذاكرة كما لدى حنا مينة وروايته هذه. فقد بنى نبيل من خلالها فِلمًا يصعب أن يمّحي من الذاكرة؛ كما الرواية بذاتها.

الفِلم السوري الرابع المقتبس؛ والأكثر أهمية لمفهوم العلاقة بين الأدب والسينما؛ ولمفهوم الاقتباس:

فِلم «اليازرلي» (١٩٧٤م) المقتبس عن قصة قصيرة بعنوان: «على الأكياس». سيناريو وإخراج قيس الزبيدي. المخرج العراقي قيس الزبيدي شخصية سينمائية استثنائية. درس أكاديميًّا المونتاج والتصوير والإخراج. وعمل كثيرًا على المفاهيم النظرية للسينما؛ وكتب وترجم التصورات حول ذلك. وقد اختار العيش في سوريا؛ والعمل في السينما السورية؛ لتحقيق مشروعه السينمائي؛ الذي كان يعتقد أنه من الصعب تحقيقه في العراق آنذاك (١٩٦٩م). وقد ساهم مساهمة أساسية في التأسيس وتطوير السينما التسجيلية في سوريا. أعتقد أن التساؤل الخاص بالعلاقة بين الأدب والسينما؛ سؤال شغل قيسًا دائمًا؛ على الصعيد النظري والعملي؛ وأن انشغاله النظري به -ربما أكثر مما يجب- لم يقابلها في تجربة هذا المخرج على الصعيد العملي سوى فِلمين. الفِلم الروائي الطويل «اليازرلي» والقصير «الزيارة». أما ما يخص تعامله مع أدب حنا مينة؛ فقد كان قيس «صيادًا» ماهرًا؛ يحمل صنّارة الصيد السينمائي بوعي شديد؛ حين توقف عند قصة قصيرة؛ وليس أمام رواية كبيرة؛ تحمل ربما أسئلة وقضايا أكثر أهمية؛ وأكثر عمقًا على الصعيد التاريخي أو على الصعيد الوطني. لكننا نرى أن قيسًا على الصعيد الخاص؛ كسينمائي يبحث عن نفسه خارج وطنه... كان لا بد من أن يجدها في قصة «على الأكياس» التي كتبها حنا مينة كالعادة للتعبير عن طفولته؛ حين عمل عتالًا في الميناء). توقف قيس عند هذه القصة؛ ومضى ليكتب سيناريو سينمائيًّا يأتمن تجربة الكاتب؛ ويغمس صورها بذاكرته الخاصة؛ ويقاطعها مع مشاهد عاشها في طفولته؛ وما افتقده في هذه الطفولة الذي تعبر عنه هذه القصة. لكنه احتفظ بالمكان كما في القصة؛ وأعاد تأسيسه بمنظور سينمائي خاص ومبهر. كما احتفظ بالشخصيات الرئيسية في القصة؛ لكنه أعاد صياغتها بمنظور درامي ذي دلالات متعددة. قام قيس بذلك بعيدًا من مفهوم إعادة البناء الوثائقي؛ أو الحرفي بالعلاقة مع القصة. بل أضاف لتصوره السينمائي؛ وخبرته العالية في التصوير؛ ذاك المذاق البصري الروائي الخاص للتعامل اللوني مع الأبيض والأسود؛ ليس فقط في تصوير الفِلم؛ بل الأبيض والأسود في العلاقة مع اللباس والإكسسوار والمكان والضوء... سعيًا إلى «الهارموني» اللوني للفِلم ككل.

لنتأمل ما كتبه الناقد السينمائي البولوني ليسلاف باير؛ في مقدمة قراءته السينمائية لفِلم اليازرلي؛ لنكتشف العلاقة بين القصة والفِلم. يقول باير: «كم هو فقير الهيكل الروائي لهذا الفِلم. عائلة فقيرة على وشك الموت جوعًا. الأب ضاع في مكان ما بحثًا عن الرغيف. وصبي صغير في عمر العاشرة؛ يبادر لمساعدة أمه بالعمل حمالًا في ميناء صغير. هكذا هي بسيطة قصة الفِلم».

يقول قيس الذي يدرك العلاقة الإبداعية بين الأدب والسينما: «كان هدفي في تحقيق «اليازرلي»؛ أن يكون بيانًا في اللغة البصرية. وأن أقدم طموحًا تشكيليًّا، ووسيلة

للسرد المختلف؛ ولما يمكن أن يكون عليه الفِلم العربي».
هذا التلخيص المتعمد للحكاية للناقد البولوني؛ والسعي الذي قام به قيس لتقديم بيان بصري؛ والطموح التشكيلي لسرد مختلف؛ يكمن وراءه فهم مختلف ومهم؛ لمفهوم الاقتباس الروائي؛ والوصول إلى علاقة بين الأدب والسينما؛ تعطي لكل منهما طاقته التعبيرية. هذا الفِلم حُجب طويلًا. ولم يعبر حنا مينة عن إعجابه بالفِلم -بصرف النظر عن إعجابه بقصته- وصرح مؤاخذًا: «أن قيس الزبيدي استبدل طفولتي بالتي عاشها هو في طفولته». كما أن الفضاء الثقافي والسينمائي؛ والأيديولوجيات والشعارات؛ افتعلت صراعًا حادًّا في قراءة الفِلم وتقييمه؛ ضمن مفهوم الدفاع عمّا كان يسمى حينها «سينما المضمون». وهو ما ساهم في الجرأة على حجب الفِلم. بل أستطيع أن أسمح لنفسي بالقول: إن «اليازرلي» هو الفِلم الوحيد الذي لم تمنعه الرقابة بل السينمائيون.

الفِلم السوري الخامس الخاص باقتباس روائي عن حنا مينة. فِلم «الشراع والعاصفة» (٢٠١١م)، عن رواية بالعنوان نفسه، وسيناريو غسان شميط ووفيق يوسف. إخراج غسان شميط. هذا الفِلم لم يعرض فعليًّا. ولم يتح لي أن أشاهده.

***

القضية الثانية التي أود الإشارة إليها؛ هي العلاقة الغائبة بين حنا مينة والسينما. إن حنا مينة خلال حياته الأدبية الطويلة (٤٠ عملًا) ونشاطه الدائم ومواقفه كمثقف... لم يفصح عن نظرة واضحة؛ أو رأي يخص السينما كفن؛ ولم يُبدِ اهتمامًا بالسينما والأفلام السورية. فعلى الرغم من انشغاله بقضايا الثقافة بشكل عام وانخراطه في مجالات مختلفة من النشاط الجماعي؛ برؤية فكرية ونضالية تسعى وتناضل للتغيير الاجتماعي والسياسي في سوريا؛ فقد بقيت العلاقة بينه كروائي مع السينما لا تستحق أن يولي لها أهمية. لذلك لا يمكننا البحث عن هذه العلاقة؛ إلا من تجاهله لها في المواقف التي كان لها تأثيرها؛ أو من خلال المواقع «الاستشارية» لدى الجهة الرسمية صاحبة القرار. ولا بد لي كسينمائي أن أتساءل: هل شاهد الأفلام التي تناولت الأعمال الروائية الخاصة به؟! وما رأيه وموقفه؟ باستثناء موقفه السلبي من التجربة الأكثر تميزًا؛ الذي اتخذه من أفلمة قصته «على الأكياس»؛ وانتقاده هذه التجربة؛ التي لم يرحب بها أو يرضَ عنها؛ ومؤاخذة محققها قيس الزبيدي. هذه

> **حنا مينة في حياته الأدبية الطويلة ونشاطه الدائم ومواقفه كمثقف... لم يفصح عن نظرة واضحة؛ أو رأي يخص السينما كفن؛ ولم يُبدِ اهتمامًا بالسينما والأفلام السورية**

«المؤاخذة» وعدم الرضا؛ يشيران إلى فهم ضيق ومحدود للعلاقة بين الأدب والسينما، ويكشفان عن نظرته للسينما كفنٍّ «تبعي» وليس إبداعًا قائمًا بذاته. وعن العجز في فهم السينما كفنٍّ له وسائطه التعبيرية الخاصة؛ القائمة على ماهية «الصورة». فاقتباس العمل الأدبي؛ يقوم على البحث من خلال الصورة كـ«أيقونة»؛ عن المعادل البصري للأحداث والدلالات في العمل الأدبي؛ وبناء عالم بصري يملك شحنته الخاصة به؛ وإيحاءاته؛ للتعبير عن كل ما أراد الروائي التعبير عنه باستخدامه وسيطًا آخر هو الكلمة.

هذا الانكفاء عن السينما بـ«ذاتها»؛ يفصح في الوقت ذاته عن التصور الذي اختاره حنا مينة لنفسه؛ واعتمده في مفهومه الروائي. يبدو أن الرواية له؛ هي التعبير الأدبي «الحكائي» للتجربة التي عاشها؛ وللمحيط الاجتماعي التاريخي للواقع. بمعنى آخر؛ فهو على الرغم من النتاج الروائي الكثيف والمتنوع؛ فإن «الرواية» لم تكن بالنسبة له خيارًا «نوعيًّا» ينتمي له؛ ويتعامل معه كـ«وسيط» تعبيري، ومعطى فني وأدبي قائم بذاته. خيار تعمل على أن تسخره وتسخر نفسك له؛ من أجل أن تكتشفه؛ كـ«مشروع» وتهدف إلى أن تطوره؛ وتشتبك معه ليلبي طاقتك التعبيرية؛ بل تناحر طاقته وعجزه؛ لتكتبه من جديد؛ مطورًا ماهيته وقدراته بحميمية ارتباطك به، وحميمية ارتباطك بالتجربة المريرة التي عشتها. هذه التجربة التي كلما غصت داخلها؛ تغوص بالرواية معك في هذا الغوص المتلاطم؛ لتطل معها وبها «رواية» أخرى.

***

على الرغم من كون حنا مينة مشدودًا لوعي المراحل الاجتماعية والتاريخية التي عاشها وعايشها؛ وانخراطه في مناخات فكرية تسعى للتطوير الاجتماعي والسياسي؛ وتدعو

لرفض الواقع السائد. فإن هذا «الرفض» لم يتحول لديه ليكون الأساس في تجربته الإبداعية؛ ورهنها بهذا الرفض. ولغياب الجدل الإبداعي الدائم بين صيغة التعبير والتجربة. وهذا ليس ترفًا إبداعيًّا أو مهمة مبالغًا فيها؛ بل هي «الجوهر» والأساس لكل تصدٍّ للثقافة المبدعة. حين يقول الروائي حنا مينة نفسه: إن «الرواية العربية هي نجيب محفوظ وأنا»؛ فإني أعتقد أنه قد فاته؛ التمييز الخاص؛ الذي نحسه في التجربة الروائية الخاصة بنجيب محفوظ. التي حظيت بالكثير من القامات الأدبية؛ وبالمفكرين والنقاد في العالم العربي؛ ممن تناولوا التجربة الروائية لنجيب محفوظ؛ وممن هم أقدر في التعبير عن هذا التمييز الروائي لنجيب محفوظ.

إن الإحساس الذي نتلقاه حين نقرأ لنجيب محفوظ؛ ويمسك بنا رواية وراء الأخرى؛ يضعنا في مواجهة بيننا وبينه. وهو مع كل إطلالة روائية جديدة؛ نجد أننا في مواجهة تختلف في بنيتها وفي لغتها وفي عالمها الروائي. وهذا ما يحرضنا ويدفع بنا إلى طرح الأسئلة؛ والجدل مع أسئلة التغيير؛ الذي تسعى له الثقافة بشكل عام؛ ويسعى إليه المثقف في الممارسة الفنية والأدبية. وهي في الوقت نفسه؛ تطور هذه الوسائط وتربطها بالعصر كجزء من الثقافة الإنسانية والعالمية. إن المثقف في المجتمع الذي نعيش فيه؛ يُفرَض عليه وعي وموقف؛ بألّا يفصل بين الوسيط الأدبي والفني الذي يختاره، والواقع الذي يتصدى للتعبير عنه. وقد أتيح لحنا مينة بما كتبه؛ وبما حُقِّق من أفلام مقتبسة عن أعماله؛ أن يقوم بدوره المؤثر في التغيير للواقع الذي عاناه وكرس حياته له.

> حين يقول الروائي حنا مينة نفسه: إن «الرواية العربية هي نجيب محفوظ وأنا»؛ فإني أعتقد أنه قد فاته؛ التمييز الخاص؛ الذي نحسه في التجربة الروائية الخاصة بنجيب محفوظ

خاتمة

خلال أربعين عامًا مضت؛ لم يصادف أن التقيتُ حنا مينة؛ إلا مرتين قصيرتين. كانت الأولى أواخر عام ١٩٧٦م؛ وكنت حينها قد أنجزت محاولتي الروائية الأولى التي بعنوان: «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب»؛ التي كتبتها ردًّا على تدمير الإسرائيليين لمسقط رأسي «القنيطرة». وحاولت خلالها إعادة بناء المدينة وشخصياتها الحقيقية؛ ضمن نزوع للتجديد في الرواية السورية؛ بكتابة رواية «المكان». كان لديّ يومها رغبة في نشر هذه التجربة لدى وزارة الثقافة. وفي تلك الحقبة كانت السيدة الدكتورة نجاح العطار قد تولت حديثًا وزارة الثقافة. وفي تقدير منها للروائي حنا مينة؛ أحدثت له مكتبًا خاصًّا في الوزارة؛ قبالة مكتبها وخصَّته بشؤون استشارية... يومها ذهبت إلى الوزارة لأستعيد المخطوط؛ بعد أن علمت عدم الموافقة على النشر؛ وأشير لي بأن ألتقي لهذا الأمر حنا مينة. يومها أخذ يحدثني حول روايتي بإيحاء من عدم الرضى وإلى «هذا الإغراق الكبير في الشكلانية». وأضاف: «قرأت قسمًا لا بأس به منها، وحاولت الإمساك بخيط، ولكن عبثًا. فالشخصيات تظهر بكثافة، وليس هناك خيوط تربطها، ونعجز عن أن نلتقطها». ثم سألني: «لمن نكتب نحن يا محمد؟». «إن الرواية الأوربية الجديدة قد انتهت! فشلت! وعادت الرواية الآن للواقعية. وأنا لا أعرف عن ذلك كثيرًا... لكن الأصدقاء يحدثوني كثيرًا عنها...!». ثم فهمت من مناداته لـ«نجاة» لتسلمني المخطوط، بأنه رغبة في إنهاء اللقاء. فتسلَّمتُ المخطوط وغادرت. نشرت هذه الرواية في بيروت عن دار «ابن رشد». وصدرت في طبعة ثانية في دمشق عن دار «الأهالي». لكني حملت السؤال الذي سألني إياه: «لمن نكتب؟»، الذي كان لديه إجابة تختلف عمّا لديّ. وبقيت طوال عملي أحمي إجابتي الخاصة عن سؤاله. لم أقرأ كل ما كتبه. لكني قرأت العديد من رواياته وتركت في داخلي أثرًا عميقًا لامس وجداني وعالمي الداخلي بعمق. قد يتساءل أحد: لماذا كسينمائي لم أتناول أيًّا منها في اشتغالي السينمائي هذا؟! فأجيب بأن كون التجربة السينمائية في سوريا؛ على صعيد الإنتاج تجربة ضيقة ومحكومة بما هي عليه؛ فقد اتخذت لنفسي بأن أحقق «مشروعي» السينمائي المغاير للاقتباس الأدبي.



من إصدارات المركز

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) تحويلة ٦٧٥٩
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com



ماكس فريش وفريدريش دورينمات: صداقة عرجاء

علاقة مضطربة دامت أربعة عقود بدأتْ بإعجاب وتقدير ثمّ غيرة وقطيعة

ماكس فريش

فريدريش دورينمات

ترجمة أحمد الزناتي مترجم مصري

يحلو للمهتمّين بالدراسات الجرمانية وصف علاقة قطبي الأدب السويسري ماكس فريش (١٩١١- ١٩٩١م)، وفريدريش دورينمّات (١٩٢١– ١٩٩٠م)، بأنها صداقة بالكاد، وفي تعبير آخر صداقة عرجاء تسير على ساقٍ واحدة، إما ساق فريش أو ساق دورينمات، طالما كانت هناك كِفّة أثقل من الأخرى. وذلك في إشارة إلى الصداقة المضطربة التي جمعت الكاتبيْن، وشهدت على مدار أربعة عقود تقلُّبات حادة، بدأتْ بإعجاب وتقدير متبادل، ثمّ وصلت إلى غيرة وقطيعة تامّة في نهاية المطاف. فرغم توطّد صداقة قويّة في بواكير أيامهما، لم تخلُ تلك الصداقة يومًا مِن الشدّ والجذب، ومن شوائب غيرة مهنية، بل من تراشق لفظي عنيف أحيانًا. فوهنتْ خيوطها، حتى تآكلت تمامًا في العقد الأخير من حياتيهما.

ماكس فريش هو الأكبر سنًّا. ولد في ١٥ مايو ١٩١١م في زيوريخ، وكان الابن الثاني للمعماري فرانتس برونو فريش وزوجته كارولينا فريش. عاشت العائلة في أحوال معيشية بسيطة، ثمّ ساءت حالتها المادية حينما فقد الأب عمله بسبب الحرب العالمية الأولى. كتب فريش أولى مسرحياته في مرحلة الدراسة الثانوية بين عامي ١٩٢٤م و ١٩٣٤م، وحاول عرضها على خشبة المسرح، لكنه أخفق، فيئِس وأحرقها فيما بعد.

في المدرسة الثانوية تعرّف فريش إلى فيرنر كونينك، الذي كان والده يمتلك دارَ نشر. وقد أفادته تلك الصداقة الممتدّة في إثراء تكوينه الثقافي والمعرفيّ. بدأ فريش حياته مهندسًا معماريًّا ناجحًا، لكنه ترك الهندسة ليتفرّغ للكتابة المسرحية والروائية. شقّ فريش طريقه معتمدًا على موهبته ومجهوده الشخصي دونما تأثّر من كُتاب المسرح المعاصرين (ما عدا برتولد بريشت بطبيعة الحال). من بين أشهر مسرحياته «بيدرمان ومشعلو الحرائق»، و«آندورا»، ومن أشهر رواياته ثلاثيته الروائية الشهيرة التي تناولت موضوع هويّة الإنسان البرجوازي في القرن العشرين، «شتيللر»، و«هومو فابر» و«لنفترض أن اسمي جانتينباين».

أما فريدريش دورينمات فقد ولد في الخامس من يناير سنة ١٩٢١م، أي بعد مولد فريش بعشر سنوات لأبٍ يعمل راعيًا بالطائفة البروتستانتية، وتمنّى أن يسلك فريدريش الابن مساره. اشتهر دورينمات بمسرحية «مكتوب ١٩٤٦»، ومسرحية «رومولوس الكبير ١٩٤٩»، «والملاك يهبط في بابل»، ثمّ إبداعه الأكثر شهرةً واكتمالًا من الناحية الفنيّة، وهي مسرحية «زيارة السيدة العجوز سنة ١٩٥٦»، التي تعدّ من أعظم إنتاجات المسرح العالمي في القرن العشرين.

في سنة ١٩٩٨م قرّر ناشر السيرة الذاتية لدورينمات، بيتر رودِي نشر الرسائل المتبادلة بين الكاتبيْن، منوّهًا في مقدمة الكتاب بأنّ الوقت قد حان لإماطة اللثام عن الطبيعة الملتبسة لعلاقة فريش بدورينمات. جاء قرار الناشر على خلفية دراسة معمّقة لشخصيتيهما وحياتيهما؛ إذ انتهى رودي بعد دراسته إلى أنّ مواطن الاختلاف بين شخصيتهما أكثر من مواطن الاتفاق. فماكس فريش رجل عصريّ، متشكّك، منفتح على العالم، في حين دورينمات ريفي ذو نزعة دينية، وروحٍ تأملية ساخرة. صدر الكتاب عن دار نشر ديوجينس فيرلاج- زيوريخ بسويسرا في مئتين وأربعين صفحة من القطع المتوسط، وقد ضمّ أربعين رسالة متبادلة، شملت الحقبة من يناير ١٩٤٧م إلى مايو ١٩٨٦م، فضلًا عن مجموعة من الصور الفوتوغرافية لأسرة الكاتبيْن، وصورًا زنكوغرافية لأصول الخطابات المتبادلة، إضافة إلى ملحوظات وتعليقات من جانب دورينمات على أعمال فريش والعكس. يُصدِّر المحرِّر والناشر الكتابَ بمقولة لافتة تشير إلا أنّه رغم تواصل الخطابات بين فريش ودورينمات على مدار سنوات، فإن ذلك التواصل لم يفلح في تقريب وجهات النظر أو تلطيف العلاقة المتوتّرة بين الكاتبيْن. وهو ما قد يستشفّه القاري مِن ضمور حجم الكتاب، الذي حوى أربعين خطابًا فقط على مدار أربعين سنة، أي بمعدل خطابٍ واحد كل عام، وهو عدد هزيل، مقارنةً بما عُرف عن مراسلات كبار الأدباء مثل مراسلات غوته وشيللر، أو مراسلات هيرمان هسّه وتوماس

مان، على سبيل المثال. إذ وصف المحرّر والناشر حجم الخطابات المتبادلة بين الكاتبيْن بأنها «تدعو للرثاء»، قياسًا بعُمر الصداقة التي امتدت إلى ما يزيد على أربعين عامًا.

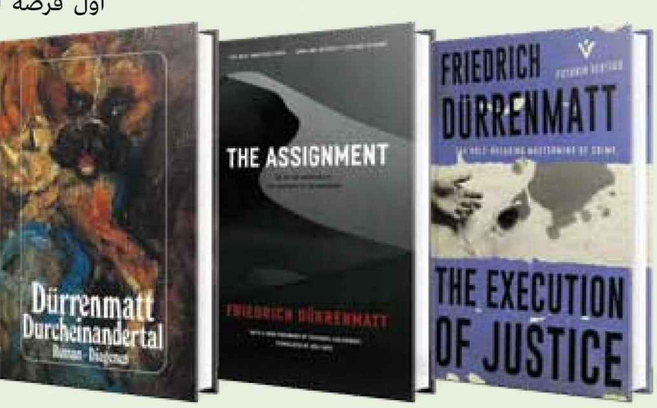
يُمكن تقسيم الكتاب إلى قسميْن؛ القسم الأول عبارة عن مقالٍ مستفيض بقلم المحرّر والناشر بيتر رودي، ألقى فيه الضوء على جذور علاقة فريش - دورينمات على المستويَيْن الأدبي والشخصيّ، في حين احتوى القسم الثاني على خطابات فريش ودورينمات وشذرات مبعثرة وملحوظات كل منهما على أعمال صاحبه، ليُختتم الكتاب بسيرة ذاتية مفصّلة للكاتبيْن. في مقدمة الكتاب يطرح الناشر بيتر رودي تصديرًا بعنوان: «صداقة بالكاد»، وهو عنوان دالّ على الطبيعة المتوتّرة لعلاقة الكاتبيْن رغم تعدد اللقاءات وتخصيص وقتيهما الثمين للمراسلات. يعترف رودي أيضًا بتعثّره في ردم الفجوات العديدة في رصد مسار علاقة الكاتبيْن.

نشوء الصداقة وبداية المراسلة

تبدأ أولى الرسائل في يناير من سنة ١٩٤٧م بمبادرةٍ من ماكس فريش الذي أبدى تحمّسًا واضحًا لموهبة دورينمات، فشرع في إرسال أول خطاب إلى دورينمات بعد قراءة مسرحية «مكتوب»، يقول فيه: «لقد تحمّستُ كثيرًا لأعمالكَ بعد مشاهدة عرض مسرحية «مكتوب»، وأنا على استعداد لتمهيد الطريق في سبيل وصول أعمالك إلى خشبة المسرح». استقبل دورينمات الشاب آنذاك (الأصغر منه بعشر سنوات) رسالة فريش بسعادة بالغة، فكتب الرسالة الآتية: السيد المحترم ماكس فريش، غمرتني سعادةٌ بالغة حينما علمتُ أن كاتبًا لا يُبارى في موهبة وقامة ماكس فريش يمدّ لي يد العون». الغريب أنّ دورينمات -في السنة نفسها- كتب خطابًا إلى أحد المتخصصين في اللغة الألمانية وآدابها، يُدعى فالتر موشج يقول فيه: «الحقيقة أنني لا أفهم أعمال ماكس فريش جيدًا، فأعماله معقّدة ومتكلّفة». في الوقت نفسه قال ماكس فريش في رسالة لم تُنشر: «رغم تحمّسي للطاقة الشعرية لدى دورينمات، فإنني لا يُمكنني الجزم بأنني أفهم كتاباته جيدًا».

رغم هذه المشاعر المكتومة، سعى الكاتبان إلى توطيد أركان علاقة متينة من خلال تبادل مسوّدات الأعمال المسرحية. فتطوّرت العلاقة مِن علاقة كاتب معروف (فريش) بآخر صاعدٍ بقوة (دورينمات) إلى علاقة نِدِّيَّة. إذ بدأ الكاتبان من سنة ١٩٤٩م في تبادل مسوّدات الأعمال المسرحية. ففي مارس ١٩٤٩م أرسل فريش رسالة تهنئة إلى دورينمات بمناسبة عرض مسرحيته «رومولوس الكبير»، وقد جمعت رسالته بين التهنئة والنقد اللاذع؛ حيث يقول: «تهنئة قلبية خالصة بمناسبة عرض مسرحية «رومولوس الكبير» على خشبة المسرح، ورغم أنني أرى أنها مسرحية جيدة فإن ذلك لا يمنع من أن أعرب لكَ عن ملاحظة عنّت لي بخصوص الفصل الرابع، فقد لاحظتُ أنّ روح السخرية داخلها «متكلّفة» أكثر من كونها «تلقائية»، يبدو أنّكَ اكتفيت بقفشات من أيام المدرسة الثانوية في بعض المشاهد!» أسرّها دورينمات في نفسه ولم يُبدها، فكتب ردًّا قصيرًا يقول: «عزيزي السيد فريش، اقتنعتُ بوجهة نظركَ إلى حد ما، لكن يخالجني شعورٌ أنّ سهامَ نقدكَ مُصوّبة نحو هدفٍ آخر، مختلف عن الهدف الذي وضعته نصب عيني، تحياتي فريتس».

لم ينسَ دورينمات الماكر تعليق فريش القاسي، فانتهز أول فرصة ليردّ الصاع صاعيْن. حدث ذلك حينما أرسل ماكس فريش في صيف السنة نفسها (١٩٤٩م) مسوّدة مسرحية «جراف أودرلاند» إلى دورينمات رِفق رسالة قصيرة يقول فيها: «عزيزي فريتس.. مرفق طيّه الصيغة النهائية لمسرحية جراف أودرلاند، آمل أن تأخذ حريّتكَ تمامًا في التعليق وفي إبداء الملاحظات». لم يفوّت دورينمات فرصة الردّ الذهبية، فكتب تحليلًا مفصلًا شديد القسوة، فنّد فيه فصول مسرحية ماكس



فريش فصلًا تلو الآخر. تبيّن فريش النيّة المُبيّتة من وراء كتابة هذا الردّ العنيف، فحاول إخفاء مشاعره السلبية، وكتب من فوره ردًّا مقتضبًا من سطرٍ واحد يقول: «يؤسفني حقًّا أنّكَ لم تُبرز الجوانب الإيجابية داخل المسرحية».

يقول محرّر الكتاب بيتر رودي: إنّ الهجمات المرتدّة المتبادلة لم تمنع من نشوء صداقة حقيقية بين الرجليْن. ففي ٨ مايو ١٩٤٩م، يرسل دورينمات رسالةً ثانية إلى فريش يقول فيها: «عزيزي السيد فريش: خالص الشكر على البرقية وعلى إرسال عددٍ من مجلة Weltwoche الأسبوعية. هل أبصر طفلكَ نور الدنيا؟ وكيف حال زوجتكَ؟ لقد سألتُ الجميع هنا عن أحوالكَ، لكن أحدًا لم يقدّم لي إجابةً. ليس لدي ما أقوله عن ألمانيا، فلا أملكُ عينًا فاحصةً مثل عينكَ، كما أنك تعرف ألمانيا أفضل مني. مرفق أعمال الكاتب فرانك فيديكِند، لا ينقصها سوى الجزء السابع، لتعدّها إشارةً صغيرة إلى امتناني العميق لشخصكَ، خالص التحيات القلبية لكَ ولزوجتكَ. ماكس فريش».

لطَّفَت الكلمات السابقة من سخونة ضربات الرسائل السابقة، فتطوّع ماكس فريش لكتابة رسالة قصيرة إلى دورينمات، مؤرّخة في ١٤ يوليو ١٩٤٩م يقول فيها: «كيلا أنسى، برجاء إرسال نسخة من مسرحية «مكتوب» ومسرحية «بيلاتوس» إلى دار زوركامب الألمانية (العنوان ٣١ فرانكينشتاينر شتراسِه، فرانكفورت/ ماين)، فقد تحدّثتُ مع السيد بيتر زوركامب بشأنهما، وأعرب عن اهتمامه بقراءة العمليْن. أنا هنا في منتجع كامبِن/ ستيل، المشهد باهر بين السماء الزرقاء والمياة اللامتناهية، هذا ما كنتُ أبحثُ عنه؛ عالمٌ مختلف كليًّا، تحياتي القلبية... ماكس». في إحدى الرسائل المؤرّخة في ١١ مايو ١٩٥٢م يقول ماكس فريش عن سبب ذيوع صيتهما خارج حدود سويسرا: «... أتعلم يا فريتس، لماذا ذاع صيتنا هكذا؟ لأن معظم الكتّاب الألمان بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية كانوا في السجون أو في طور الاستعداد للعودة إلى ألمانيا. كانت الساحة خالية، وهو ما أدى إلى اشتهار اسميْنا بسرعة رغم الفارق الزمني بين عمريْنا».

انكشاف هوة الصدع

في مطلع الخمسينيات، ومع سطوع نجمَي الكاتبيْن، ليس في سماء سويسرا فحسب، بل في سماء الأدب الناطق بالألمانية، تنكشف هوّة الصدع الذي شقّه مِعول الشهرة

في سنة ١٩٩٨م قرّر ناشر السيرة الذاتية لدورينمات، نشر الرسائل المتبادلة بين الكاتبيْن. جاء قرار الناشر على خلفية دراسة معمّقة لشخصيتيهما وحياتيهما؛ إذ انتهى بعد دراسته إلى أنّ مواطن الاختلاف بين شخصيتهما أكثر من مواطن الاتفاق. فماكس فريش رجل عصريّ، متشكّك، منفتح على العالم، في حين دورينمات ريفي ذو نزعة دينية، وروح تأملية ساخرة

والانتشار الجماهيري. إذ نأى دورينمات بنفسه عن التعليق بأي ردّ فعل عن نجاح رواية فريش «شتيللر ١٩٥٤»، التي كانت قد حقّقت نجاحًا مدوّيًا بعد صدورها، مكتفيًا بتعليق مقتضبٍ حولها. يقول محرّر الكتاب: إنّ الأمر بدأ يتفاقم منذ ذلك الحين؛ ففي سنة ١٩٦١م تطلّب الأمر ثلاث محاولات من جانب المقرّبين من دورينمات لحثه على تهنئة صديقه ماكس فريش بمناسبة عيد ميلاده الخمسين، وإرسال كلمات تهنئة بمناسبة عرض مسرحية «آندورا» على خشبات مسارح زيوريخ. إلا أنّ دورينمات رفض الأمر رفضًا قاطعًا، بل كتب رسالةَ نقدٍ حادٍّ للمسرحية، لكن الرسالة بقيت حبيسة الأدراج ولم ترَ النور. في منتصف الستينيات بدأ اسم فريش يلمع كروائيّ مخضرم بعد صدور ثلاثيته الروائية «شتيللر»، و«هومو فابر»، ثم «لنفترض أن اسمي جانتينباين»، التي رسّختْ اسمه في المشهد الأدبي الأوربي كروائيّ محنّكَ مثلما ترسّخ اسمه من قبلُ كمسرحيّ قدير. على أنّ الأمر لم يتوقف على جفوة بين الكاتبيْن، إذ لم يستنكف الرجلان عن محاولات الاستفزاز، فاستمرّ ماكس فريش في رسم صور وبورتريهات شخصية تظهر دورينمات في مظهر القروي المُنعزل، في حين استمرّ دورينمات في سخريته اللاذعة من حياة فريش.

إلى جانب المراسلات، ضمَّ الكتاب شذرات ورسائل بقيتْ حبيسة الأدراج حتى أُفرِجَ عنها بمعرفة الناشر. في إحدى الشذرات (أحد أيام سنة ١٩٦٣م من دون تاريخ محدد)، التي كتبها دورينمات حول فريش، واحتفظ بها لنفسه قال: «أتساءل أحيانًا، ما الذي يجمعني بمثل هذا الإنسان

(يقصد فريش)؟ أخادع نفسي حين أطيل الحديث معه؟ هل يشعر ماكس أيضًا بالشعور نفسه؟» يكشف الناشر بيتر رودي عن شذرة أخرى بقلم ماكس فريش يتحدّث فيها عن دورينمات قائلًا: «الحوار بيننا صعب، فآرائي لا تجد أذنًا مصغية لديه، لا يزال فريتس كما هو، لديه وقاحةٌ غير عادية، يحتاج دورينمات جمهورًا أعمى يركع أمامه من دون مناقشة، وهكذا الحال أيضًا مع أصدقائه، وإلا كانوا خونة... أي شخص لا يدور في فلك دورينمات يصير خائنًا من وجهة نظره». تتطوّر هذه الشذرة إلى خطاب، مؤرَّخ في يوليو ١٩٦٩م، يرسله فريش إلى دورينمات: «عزيزي فريتس: لا أعلم إن كان أحد قد أخبرَك قبل ذلك أن مسلكك في الحياة يجانبه الصواب، ربما أكتب الآن رسالة لا ينبغي أن تُرسلَ إلى صديق، ولكني بحكم دبلوماسية التعامل مع مواقف الحياة اليومية (أو سمِّها ما شئتَ) تبيّن لي أنك لا ترى إلا أمرين: إما عدوًّا يغالي في قدحك، أو صديقًا يبالغُ في مدحكَ. وهذا خطأ، عليكَ اختيار السلوك السليم. لا أقصد بكلامي هنا مؤتمر بازِل الصحافي، بل أعني مقالَكَ في جريدة Sonntag-Journal».

في سنة ١٩٧٣م حدثت قطيعة بين الكاتبيْن، وصفها دورينمات بالكلمات الآتية في شذرة دوَّنها في دفتر يومياته: منذ وقوع القطيعة قبل شهور (لأسبابٍ لم أستوعبها يومًا!)، «سقط ماكس في وحدة كاملة». وفي شذرة أخرى في السنة نفسها يقول: «كان ماكس لا يجد غضاضةً في مناقشة علاقاته الغرامية وتفاصيل زواجه، لذا عليّ الاعتراف أنني كنتُ أحبّه، وما زلتُ أحبه: ماكس هو المقابل الجدليّ لشخصي، أودّ الاعتراف أيضًا أنني لم أحظَ

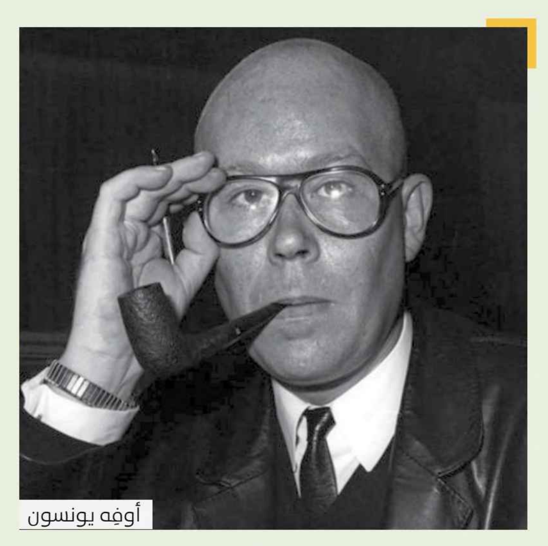
> **رغم** تواصل الخطابات بين فريش ودورينمات، فإنّ ذلك لم يفلح في تقريب وجهات النظر أو تلطيف العلاقة المتوتّرة بين الكاتبيْن. وهو ما قد يستشفّه القارئ مِن ضمور حجم الكتاب، الذي حوى أربعين خطابًا فقط على مدار أربعين سنة. وصف الناشر حجم الخطابات المتبادلة بين الكاتبيْن بأنها «تدعو للرثاء»، قياسًا بعُمر الصداقة

بصديقٍ أكثر وفاءً من ماكس فريش». وفي سنة ١٩٧٥م يُصدر ماكس فريش روايته السيرية «مونتاوك»، فيسخر دورينمات من علاقات فريش النسائية المتعددة قائلًا في شذرة أخرى: «من الطريف أن يحوّل كاتب ذاته ومشاكله الشخصية إلى مادة أدبية».

تمضي السنوات وفتور العلاقة يزداد. في خريف سنة ١٩٧٨م التقى دورينمات في حضور صديقٍ مشتركٍ «ماكسَ فريش» في مطعم Kronenhalle الشهير في قلب زيوريخ، حيث أهدى دورينمات إلى فريش كتابه الأخير، مُصدرًا الإهداء بكلمة: «إلى الKumpan ماكس، وهي كلمة دارجة، مِن بين معانيها الحرفية (زميل في عصابة). وكان فريش قد أفرط في الشراب، فثارت ثائرته وألقى بالكتاب فوق الطاولة قائلًا: «هذا الإهداء الذي تتصدّره كلمة Kumpan غير لائق، وأعدّه تطاولًا ووقاحة.. سأتصل بالمحامي.. كلمة Kumpan تعدّ سبًّا يليق بمجرمٍ، أنا لا أستحق منكَ ذلك». يعلّق الناشر على ذلك بقوله: «أخبرني صديق مشترك حضر السهرة أن دورينمات ذُهِلَ من ردّ فعل فريش، وظلّ مشدوهًا يحدّق إلى ماكس الثائر، ولم ينطق بكلمة واحدة». بعد هذه الواقعة بأيام، تلقى دورينمات من فريش الرسالة التالية، مؤرّخة في نوفمبر ١٩٧٨م: «عزيزي فريتس، خالص الشكر على إهدائكَ نسخة من كتابكَ الأخير، وألتمس منك العذر على ما بدر مني ليلة أن التقينا في مطعم Kronenhalle، لم يكن الإفراط في تناول «الكونياك» هو السبب، بل كان اليأس الذي أخذ يتراكم فوق صدري منذ سنوات بسبب أخطائي المتكرّرة، تلك الأخطاء التي لا يعرفها أحدٌ سواي. عزيزي فريتس، أودّ إخباركَ شيئًا قبل أن نلتقي ثانيةً، إياكَ أن تظنّ أنني أرى في سلوكي الفظّ شيئًا حسنًا أو حتى قابلًا للصفح، فلا ذنب لكَ في شيء، الأمر كله متعلّق بي أنا، هذا مرض، تحياتي، صديقك العجوز ماكس». بينما كتب فريش في سنة ١٩٨٢م شذرة عن دورينمات لم يُرسلها تقول: «كلانا كان ظلًّا لصاحبه».

لأسباب متفرّقة من بينها تقدّم السنّ وعدم قدرته على الكتابة والإنتاج كما كان في السابق، مرّ ماكس فريش بأوقات عصيبة أثّرتْ في حالته النفسية تأثيرًا سيئًا، وهو ما دفعه للتفريط في كلّ شيء، بما في ذلك صداقاته القديمة حتى إن كانت صداقات عرجاء. في هذه السنوات

(١٩٨١- ١٩٨٦م)، بدأت الجفوة بين الكاتبيْن تأخذ مسارًا رسميًّا صوب القطعية النهائية. قال ماكس فريش في حوارٍ غير منشور أدلى به سنة ١٩٨٢م، وأورده المحرّر في الكتاب: «أشعر أنني تحرّرت من حملٍ ثقيل بعد تخلّصي من أواصر هذه الصداقة، لقد ذوت روابط هذه العلاقة بشكل طبيعي. أستطيع القول: إن تحرّري من صداقتي مع فريتس شيء رائع، بل ممتع، بل شكَّل تحدّيًا مثيرًا لي. على الرغم من أننا كنا نعرف منذ زمنٍ بعيد بأننا نسير في مساريْن متعاكسيْن، فإنني كنتُ أشعر شعورًا قويًّا أنّ قطار دورينمات لا يزال واقفًا ومتشبثًا بمحطة لا هوتية، لا يغادرها أبدًا».

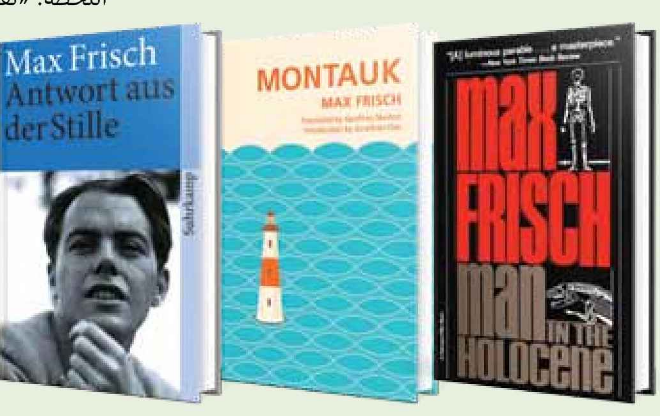

أوفِه يونسون

صداقة فريش ويونسون

ويبدو أنّ القدر قد هيأ صداقةً أخرى عميقة في أواخر السبعينيات بين ماكس فريش والكاتب الألماني أوفِه يونسون (١٩٣٤- ١٩٨٤م)، خفّفتْ قليلًا من أثر انهيار صداقته بدورينمات. فقد تبادل الكاتبان (فريش ويونسون) مجموعة من الخطابات التي تناولت مختلف القضايا الأدبية والسياسية التي كانت محط اهتمام الكاتبيْن وقتها (وتناولت موضوعات متنوعة مثل الحرب الباردة وسياسة المستشار الألماني فيلي براندت،... إلخ). يقول المحرّر: إن فريش الذي كان يكبر يونسون بعشرين سنة تقريبًا، بدا أكثر انفتاحًا وتقبلًا للنقد والملاحظات من كاتب أصغر سنًّا وأقل تجربةً مثل يونسون، في حين لم يتقبّل النقد من رجل في مثل سنّه تقريبًا مثل دورينمات.

وردًّا على سؤال من أوفِه يونسون حول إمكانية «التصالح» مع دورينمات لعودة المياه إلى مجاريها، أجاب فريش في رسالة قصيرة: «نتصالح حول ماذا؟ أوشكُ أن أنسى موضوع فريتس برمّته، أريد أن أستريح». في خطاب أرسله دورينمات إلى فريش، والمؤرّخ في ١٥ مايو ١٩٨٦م بمناسبة بلوغ فريش الخامسة والسبعين، قال: «عزيزي ماكس.. لقد اتّسمتْ صداقتنا بالشجاعة. أعلمُ أنني أثرتُ إعجابكَ في أوجه عدة، كما أثرتَ أنتَ اندهاشي في أوجه أخرى، لكن كل واحدٍ منا ترك جروحًا لدى صاحبه، تركت بدورها ندوبًا غائرة. أكتب الآن هذه السطور ونوستالجيا الأيام الخوالي تغمرني. لم أهتمّ يومًا بأعمال معاصرينا من الكُتّاب، وكنتَ أنت الكاتب الوحيد الذي شغلتني أعماله، وبقيتَ كذلك الكاتب الوحيد الذي رأيت فيه منافسًا حقيقيًّا. أما وقد افترقتْ بنا السُّبل، فهذا أمر محسوم سلفًا، لا يحتاج الأمر مني إلقاء محاضرة في تاريخ الأدب عن قضاء وقدر من هذا النوع. المحبّ دائمًا... فريتس».

كان دورينمات على يقين أنّ فريش لن يردّ على خطابه السابق، لكنه رغم ذلك أرسله. يقول دورينمات عن هذه اللحظة: «لقد وصل القطار الذي أقّلنا إلى محطّته الأخيرة، محطة المربع صفر، لقد كتبتُ خطابًا صادقًا، أعددته بحرصٍ وتدقيق، ذكرى وهديةً إلى الصديق المفقود». وبالفعل، لم يُجب ماكس فريش عن رسالة دورينمات السالفة حتى توفيّ الكاتبان؛ حيث توفي فريدريش دورينمات في الرابع عشر من ديسمبر ١٩٩٠م، وبعد أربعة أشهر فقط من وفاته، وتحديدًا في الرابع من إبريل سنة ١٩٩١م لحق به ظِلّه الأكبر سنًّا ماكس فريش.



جماعات ثقافية أم «شِلَل» همُّها مصالحُها الضيقة؟

أدوارها تبدَّلت من ضبط إيقاع المؤسسات إلى ابتزازها

صبحي موسى صحافي مصري

في أربعينيات القرن الماضي كانت توجد جماعات أبولو والديوان والخبز والحرية وغيرها، وفي خمسينيات وستينيات القرن ظهرت جماعة شِعْر التي تمحورت حول مجلة شعر البيروتية المناصرة للتيارات الشعرية الجديدة، وفي السبعينيات ظهرت في مصر جماعتا أصوات وإضاءة اللتان تنافستا في ضم الأدباء الجدد في مواجهة شعراء القصيدة الكلاسيكية، فضلا عن رفضها للتعامل مع المؤسسة وعدّ مَن يسعى لذلك خائنًا لاستقلال المثقف. لكن مع الوقت تغيرت الأحوال، وتفننت الدول في استقطاب المثقفين المناوئين لها في أروقة مؤسساتها الرسمية، وسرعان ما جعلتْ لكل طريقة شيئًا لا يمكن الحصول على الجوائز أو السفر إلى المؤتمرات أو المشاركة في الندوات من دونه، فانفضت الجماعات القديمة التي كانت تمارس ضغطها على المؤسسة الرسمية لضبط إيقاع عملها، إلى جماعات جديدة تسعى للضغط على الدول أو المؤسسات الرسمية لاستيعابها في تشكيلات لجانها ومِنَحها وجوائزها وسفرياتها.



زاد الأمر صعوبة بعد أن أضعفت ثورات الربيع العربي قبضة المؤسسات، وجعلت المسؤولين يسعون لاسترضاء الجماهير واحتواء غضبهم، وهو ما جعل الواقع الثقافي، في رأي بعض المثقفين، أشبه بميليشيات تجوب الشوارع، كل مجموعة لها مقر معروف سواء مقهى ثقافي أو دار نشر أو حتى صالون في منزل، ولكل جماعة أب روحي عادةً ما يكون شاعرًا أو ناقدًا كبيرًا، ورئيس فعلي يستمد قوته من كونه موظفًا كبيرًا في مؤسسة ثقافية، أو مسؤولًا في جريدة كبرى، أو مجلة قوية، أو صاحب دار نشر حققت قدرًا من شهرة. هذه الجماعات أصبحت بديلًا للجماعات القديمة، لكن أدوارها تغيرت من ضبط إيقاع المؤسسات الرسمية إلى ابتزازها لأجل مصالح شخصية للأعضاء، كالنشر والترجمة والحصول على الجوائز والمشاركة في المؤتمرات والسفر إلى الخارج والتحكيم في المسابقات. فكيف يرى المثقفون أنفسُهم هذا التحولَ وأسبابه؟

ناصر الظفيري: موظفو الدولة وأشباههم

الحياة الثقافية بالتأكيد ككل حياة مشابهة تخضع للمؤسسة الرسمية أو شبه الرسمية. لا توجد اليوم جمعيات ثقافية غير ربحية في الوطن العربي. السلطة في العالم العربي هي التي تقوم بالصرف على هذه المؤسسات وإن أطلقت عليها تسميات بعيدة عنها، ولكنها بالتأكيد تتبناها ماديًّا وإعلاميًّا، ومتى توقفت المؤسسة الرسمية عن الصرف عليها ستموت فورًا. العاملون في هذه المؤسسات هم موظفو دولة يخضعون لسياستها ويتبنون آراءها وأفكارها وبالتالي لن يتقبلوا أي عمل لا ينسجم مع هذه الأفكار السياسية للدولة. هذه هي الجماعات الضاغطة، التي غالبًا لا نعرف الأيدي التي تحرك جيش الموظفين أو حتى لجان التحكيم. في الجوائز العربية لا أعتقد أن اللجان مثلًا تقرأ جميع الأعمال ولكنها تخضع لدور النشر التي أيضًا ترتبط بمصالح مع المؤسسة الرسمية. تستطيع أن تكتشف هذا من تكرار الأسماء المدعوة للمهرجانات الثقافية. في الكويت مثلًا أتذكر أن كل أمسية شعرية للمجلس الوطني يتكرر اسم شاعرين أو ثلاثة. وفي كل ندوة تتكرر أسماء الباحثين أنفسهم، هذه الأسماء محفوظة في درج السكرتير يقدمها للمدير الذي غالبًا لا علاقة له أدبيًّا أو ثقافيًّا بالمناخ الثقافي العربي. وكل ما عليه اعتماد أسماء اللائحة من دون عناء. لا أستطيع أن أتهم البعض ولكني أسمع الشائعات التي تتحدث عن مناصفة الجوائز الأدبية مع الفائزين، وأستبعد ذلك الاتهام.


ناصر الظفيري

أما ما يتعلق بالشللية الثقافية فهي موجودة ونعيشها كل يوم في حياتنا الثقافية. هناك مشكلة العاصمة والإقليم والحاضرة والأطراف، هناك النزعة العنصرية وسياسة الإقصاء والتجاهل لأي عمل يأتي من خارج الشلة المسيطرة على الوضع الثقافي. هذه السيطرة تأتي كما ذكرنا من طبيعة علاقة المثقف بالمؤسسة وقربه من أصحاب القرار فيها. الكثير من المثقفين وخصوصًا في الخليج يبذل من ماله ليحقق انتشارًا أو لترجمة عمل من أعماله، والبعض يستغل نفوذه ومكانته الوظيفية لإدخال عمله في لوائح الجوائز وهو واللجنة يعلمان أن عمله لا يستحق.

روائي كويتي.

أحمد قران: مؤسسات بلا فاعلية

مؤسسات المجتمع المدني هي أهم وسائل الضغط الاجتماعي في أي دولة، من بين تلك المؤسسات ما يرتبط بالثقافة كالمراكز الثقافية والأندية الأدبية وجمعيات الفنون والمجالس الثقافية والمنتديات، شريطة أن تكون لها استقلالية عن الحكومات حتى تستطيع ممارسة دورها بحرية ومن دون إملاءات من المسؤول الرسمي، فإن لم تكن كذلك -أعني أن تكون مستقلة- فلن تستطيع ممارسة دورها المتمثل في الضغط الثقافي من أجل تغيير السائد وإحداث تحديثات وتجديدات في البنية الثقافية والاجتماعية.

أحمد قران

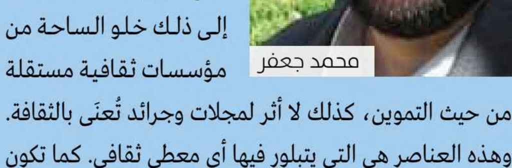
هناك مؤسسات ثقافية أغلبها حكومي، وبالتالي لا تستطيع ممارسة ضغط ثقافي حقيقي من أجل التغيير إلا بالقدر المسموح لها به، أما المؤسسات والمنتديات الخاصة فهي قليلة، ولا تستطيع الخروج عن ذلك الإطار، كي لا تُلغَى، وبالتالي يعمل أصحابها وفق منظومة العمل الرسمي. الإشكالية التي تواجه الثقافة العربية تكمن في عدم إيمان الحكومات بدور الثقافة كقوة ناعمة تستطيع خدمة

الحكومة والوطن وتحسين الصورة الذهنية عنهما ونقل تراث وحضارة وثقافة البلد إلى الآخر، وإن حرية الإبداع هي المنهج الذي يجب أن تتخذه المؤسسات الثقافية إذا ما أرادت أن يكون لها تأثير ثقافي ومجتمعي.

شاعر وأكاديمي سعودي.

محمد جعفر: جماعات بلا ألق

يمكنني أن أقول: إن المثقف المعرب في الجزائر لم يعرف فكرة النضال الثقافي. فجُلُّ المظاهر الثقافية عندنا منذ الاستعمار كان طابعها دينيًّا واتخذت من فكرة الإصلاح منطلقًا لها. هذا مع تبسيط للقضايا الجوهرية، والقفز عليها بدل حلها جذريًّا. وكنموذج لذلك موقف المثقف الإصلاحي من الثورة. وأما الفعل التنويري والثوري فقد مارسه المثقفون المفرنسون. وإن كنا اليوم نشهد شبه موات يشمل الفئتين معًا. ولعل ذلك يرجع لأسباب عديدة أهمها: الارتهان لمؤسسات الدولة. فالجمعيات والنوادي الثقافية يقوم على أغلبها طفيليون عديمو الموهبة، لا هدف لهم غير منافعهم الشخصية. وهي مجرد تابع لوزارة الثقافة. أضف إلى ذلك خلو الساحة من مؤسسات ثقافية مستقلة من حيث التموين، كذلك لا أثر لمجلات وجرائد تُعنَى بالثقافة. وهذه العناصر هي التي يتبلور فيها أي معطى ثقافي. كما تكون هي واجهته والموجِّه له.


محمد جعفر

وفي ظل هذا الوضع المخزي يلجأ أغلب المثقفين اليوم إلى مواقع التواصل. وهي رغم سلبياتها العظيمة يمكنها أن تكون عنصرًا حاسمًا في التثوير لقدرتها على الاستقطاب والحشد. ولقد لعبت دورًا حاسمًا في تلك الهَبَّة التي قام بها المثقفون للتضامن مع الروائي رشيد بوجدرة. ثم إن هذه الهبّة التي جاءت عفوية تحوي نواة تنظيم فاعل ومؤثر، هذا إذا ما توافرت النيّات والتأطير المطلوب. وإن كنت أتصور أنه لا ازدهار للشأن الثقافي في الجزائر ما لم يَقُدْه المفرنسون. فهي الفئة الوحيدة التي تخرَّج منها مناضلون حقيقيون رافضون لكل أشكال العسف. وما على المثقف المعرب إلا واحد من خيارين: إما أن يخوض نضاله تحت لواء المفرنسين، أو يثبت جدارته وهذا بتخلّيه عن حالة الجبن التي يرتهن لها ويرفض كل أشكال التدجين. وهو الخيار شبه المستحيل في ضوء ما يتوافر من معطيات.

كاتب جزائري.

راضية الشهايبي: تركيبات وهمية

في غياب مشروع ثقافي واضح الرؤى والمنهجية، وفي ظل ما تشهده المؤسسات الثقافية من فقر وتفقير وتقتير وتنقيص في ميزانياتها، ونتيجة لما يتعرض له المثقف العربي من تهميش وتقليل من قيمته ومن دوره في بناء المجتمعات،

شربل داغر: حملات فيسبوكية

لا يمكن للجواب أن يتوافر بصورة سليمة إلا إذا توقفنا عند مسألة «الشرعية» في بلادنا ومجتمعاتنا، من جهة، وعند مسألة العلاقات بين الدول والمجتمعات، من جهة ثانية. فما ينظم حياتنا الوطنية والثقافية محكوم بقوانين وأعراف وسلوكيات لا يمكن القول فيها إنها تقر بقيام «جماعات ضغط»، في أي شأن كان، ولا في الثقافي نفسه. فكثير من الحكومات لا يقرُّ بأن يكون لغيره من قوى المجتمع وتشكلاته فعلٌ مباشر على قوى المجتمع نفسها وعلى معتقداتها ومواقفها. فالحكم يعمل، في أحوال كثيرة، على التحكم التام بأي حراك في المجتمع، بما فيه نشوء جمعية أو نادٍ في قرية بعيدة... هذا لا يمنع أن هناك جمعيات نشأت بصور ملتوية أو مقرة في أحوال معدودة، وأنها تقوم بأدوار ومبادرات نشطة وحيوية، من دون أن نحسن قياس فاعليتها وتأثيرها. وهي جمعيات لا تجد عونًا لها عند قيامها، لا من السلطة ولا من غيرها. يضاف إلى ذلك أن هذه الجمعيات -إن نعمت بدعم مادي من خارج مجتمعاتها- تُتهم سلفًا بالخيانة والتبعية وغيرها من التهم الشنيعة والقاتلة.

قد يُفسر كلامي هذا على أنه «يختصر» العلاقة في المسألة المطروحة بين قوى في المجتمع وبين السلطة الحاكمة، فيما أعتقد أن العلاقة واقعة أيضًا بين هيئات المجتمع وأفراده أنفسهم. فانفصال أفراد عن بيئتهم وجماعاتهم، وانضمامهم الحر والطوعي إلى جمعيات خارج الولاءات المتبعة، ليس بالأمر المقبول في التقاليد والأعراف

وأمام ما تلقاه الثقافة من تنكُّر من جُلِّ وسائل الإعلام بأنواعها؛ برزت مجموعات أو جمعيات ثقافية في أغلبها تكاد تكون تركيبة وهمية يشرف عليها دخلاء لا علاقة لهم بالثقافة لتحقيق أغراض شتى والحصول على تمويلات وتبرعات. فتدور مناسباتها من دون برمجة مسبقة ومن دون أهداف دقيقة وبانفصال عما يدور حولها، وبانقطاع عن باقي مؤسسات الدولة. وتستمر تلك المجموعات في التجارة بالثقافة من دون فعل ثقافي حقيقي ومن دون رقابة صارمة ومتواصلة من طرف المؤسسات الثقافية، وهو ما جعل المثقف الحقيقي يتوارى في فردانيته ويتمادى في عزلته، وذلك في غياب تام لجماعات ثقافية منظمة لها طرائقها في استثمار هذه الطاقات الثقافية بما يعود بالتأثير الإيجابي في بناء الشخصية العربية وتطويرها نحو الأفضل.

يحتاج عالمنا العربي أكثر من أي وقت مضى إلى جماعات ثقافية واعية بما تمر به الشعوب من اختلال نفسي واقتصادي وثقافي، وعاقدة العزم على الضغط بشتى السبل على الحكومات؛ كي تدعمها وتنخرط معها في شراكة حقيقية لوضع إستراتيجيات يمكن تحقيقها على أرض الواقع، وعلى الحكومات أن تشرك هذه الجماعات في صنع القرار الثقافي؛ إذ يمكنها تقديم الكثير من خلال طرح نقد حقيقي للواقع وإعطاء البدائل واقتراح السبل، ولا سبيل للنجاة إلا بجماعات ثقافية حقيقية تتكون من خيرة مثقفي كل بلد، وأن تكون منظمة ومهيكلة على أسس قانونية وإدارية، ولها مشاريعها على المَدَيَيْنِ القصير والطويل، وتعمل على نشر الثقافة والانفتاح على المؤسسات التعليمية، وإشراك الشباب في الثقافي الجماعي.


راضية الشهايبي

شاعرة تونسية.

شربل داغر

الاجتماعية، وهو ما يجعل منهم جمعيات «نخبوية» جدًّا ومن ثم ضعيفة التواصل مع بيئاتها.

لهذا فإنني أعتقد أن انتظام وسائل التواصل الاجتماعي قد يعوِّض ويحلُّ محل «جماعات الضغط» المذكورة. وهو ما يلحظه المتابع من قيام «مجموعات ضغط» تلتقي في هذا الشأن أو ذاك، من دون أن تحتاج إلى رخصة (التي تصدرها وزارة الداخلية وحدها)، أو إلى اجتماع (المهدد بعدم قيامه)، أو إلى ميزانية وتمويل وغيرها... هذه الحملات «الفايسبوكية» التلقائية أظهرت بعض الجدوى والفاعلية، إلا أنها لا تعوض بأي حال عن تفتح المجتمعات بقواها الحيوية وإبداعية أفرادها، وباندفاعهم صوب ما يرونه صالحًا وحيويًّا ومنشطًا لبلادهم ومجتمعاتها.

شاعر ومترجم وناقد لبناني.

علي عطا: مصالح شخصية

هل توجد في مصر جماعات ضغط ثقافية فيما يتعلق بالضغط من أجل الصالح العام؟ ونعم أيضًا فيما يخص الابتزاز لأغراض شخصية أو شِلَلِيَّة. لكن هذا التحديد ليس جامعًا مانعًا، بما أن السائد هو اختلاط الحابل بالنابل في ظل غيوم كثيفة تكتنف الجو العام في مصر منذ ٢٥ يناير ٢٠١١م حتى الآن. ومع ذلك، ألاحظ أن الضغط من أجل بلوغ مصالح شخصية هو الغالب، وهو يُراوِح بين النعومة والفظاظة، ويمارسه بعض أصحاب دُور النشر، ومنهم مثلًا واحد وجدناه ضمن رؤوس اعتصام وزارة الثقافة الشهير في منتصف ٢٠١٣م، فبمجرد أن لاحت بوادر نهاية حكم الإخوان المسلمين، وبات شبه مضمون، أن يعود رئيس هيئة الكتاب المقال إلى منصبه فيستأنف الحصول على مكافآت مالية نظير إعادة نشر بعض إصداراته في مشروع «مكتبة الأسرة»، لكن الرياح أتت بما لا تشتهي السفن، فسرعان ما تجمد مشروع مكتبة الأسرة لجفاف منابع تمويله.

هذا الناشر وشلته التي ارتبطت به لم يتوقف عن الضغط، استنادًا من قبل إلى معارضة شكلية للنظام، ثم الادعاء باحتضان ثورة ٢٥ يناير وشبابها، وركوب موجة ٣٠ يونيو التي ادّعت الشلة إياها أنها كانت وَقُودَها، ومن ثم زعمت أنها صاحبة الفضل في إزاحة الإخوان من الحكم، وإعادة الوزير صابر عرب الذي لم يتأخر في تلبية طلبهم، وتنظيم مؤتمر حاشد بالمجلس الأعلى للثقافة ليحددوا فيه أولويات المرحلة الجديدة، بما فيها من جوائز ومناصب.

وما إن لاحت فرصة لتعديل وزاري حتى انبروا في الهجوم على الأسماء المرشحة من خارج دائرة نفوذهم، وتلميع أسماء أخرى محسوبة على تلك الدائرة لضمان استمرار المكاسب الشخصية وليذهب الصالح العام إلى الجحيم.

هؤلاء وغيرهم ممن يشكلون جماعات ضغط ثقافية باتوا منتشرين في مواقع صحافية وعبر الفيسبوك، وضغطهم تجاوز المؤسسة الثقافية الرسمية ليطاول مجالس أمناء الجوائز ولجان تحكيمها داخل مصر وخارجها، جريًا دائمًا وراء مكاسب شخصية بعضها يحسب قيمته المادية بملايين الجنيهات.



كاتب مصري.

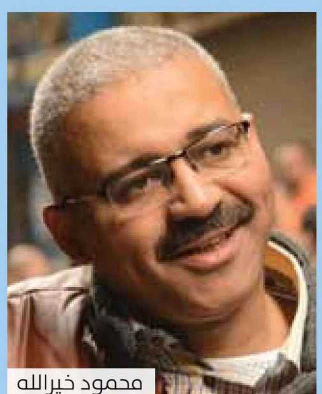
أحمد فاضل: التحكم في المشهد الثقافي

لا يخفى على كل مهتم بالثقافة دور جماعات الضغط التي ترفع شعارها بتأثيرها الكبير فيها سواء أكان ذلك على المستويين المحلي أو الخارجي. وقد عرفت هذه الجماعات طريقها ليس على الواقع الثقافي فحسب بل على فروع أخرى بحسب أهميتها، وهي الآن من أهم وأكثر التكتلات البشرية التي تؤثر في سياسات المؤسسات والشركات حتى على السياسات العامة لدول كثيرة، ما يهمنا هنا هو هذه الأيديولوجيات والأفكار التي يحملونها، وغايتهم الحفاظ على مراكزهم وتمرير سياساتهم لتثبيت منافعهم الشخصية، مع تقديمهم للقليل من المنجزات إن وجدت ذرًّا للعيون، وهؤلاء تدفعهم انتماءاتهم الحزبية والطائفية، ويتحكمون بقوة في المشهد الثقافي على الرغم من وجود هيئات ومنظمات أدبية مستقلة تعمل بجهد استثنائي وبإمكانات خجولة غايتها خدمة الثقافة والمثقفين.

كاتب عراقي.



علي عطا



محمود خيرالله

محمود خيرالله: عواطلية الثقافة

في مصر لدينا مجموعتان ممن يُمكن أن نطلق عليهم «عواطلية الثقافة» -لا جماعات ضغط، والفارق بين الأمرين كبير- المجموعة الأولى حفنة من الأدباء المنضوين -بإرادتهم الحرة- تحت لافتة «أدباء الأقاليم»، وتتلخص حركتهم في الداخل المصري، بين مؤتمرات شهرية وأخرى سنوية، تقام ضمن أنشطة «الثقافة الجماهيرية»، وهؤلاء مدعوون دائمًا للمشاركة في كل «مؤتمر أدباء أقاليم»، وهم أنفسهم من يُكَرَّمُون فيه سنويًّا، تحت أسماء مختلفة، حيث يقام المؤتمر في محافظة مختلفة سنويًّا، وهي فرصة ليتبادل

رفعت سلام:

أمراض الوسط الثقافي

حين عُيِّن الشاعر فتحي عبدالسميع رئيسًا لتحرير إحدى سلاسل الهيئة العامة للكتاب هاجم تعيينه مجموعةٌ من المثقفين، فأجَّل رئيس الهيئة تسليمه مهام عمله شهورًا عدة بسبب دعاوى غير صحيحة، وهذا مثال للدور السلبي الذي من الممكن أن تلعبه جماعات الضغط الثقافي، وهو ما ترتَّب عليه توقف السلسلة وليس استبدال رئيس التحرير. على الجانب الآخر، حين يتحدث الفيسبوك وغيره من مواقع التواصل عن قضية عامة ويتنادى المثقفون لاتخاذ موقف ما، فإن السلطة تتراجع عنه، كما حدث مع مشروع قانون إهانة الرموز التاريخية.

ويمكننا القول: إن الحالة الثانية هي مثال للضغوط الإيجابية من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، وهو ما يجبر

الجميع الكراسي والنياشين والعطايا ذاتها، وهم فئة من الموهوبين في «النشر الإقليمي» -مشروع «نشر محدود» يقوم بطباعة نحو ٥٠٠ نسخة من كل عمل أدبي «رواية أو ديوان شعر أو مجموعة قصصية» لأديب إقليمي متميز- كما أنهم أصحاب أيادٍ طولى في مشاريع النشر التابعة لوزارة الثقافة، ستجدهم أيضًا نافذين في مشروع النشر في الهيئة المصرية العامة للكتاب، ولعلك ستطالع أسماء بعضهم، في أول الصفوف في ندوات «معرض القاهرة الدولي للكتاب»، بين شاعر وقاص وناقد، وبات عندنا أيضًا داخل هذه الفئة ما يمكن أن نسميه ظاهرة «الناقد الإقليمي»، على الرغم من أن مواهبهم جميعًا محدودة، وهؤلاء هم الفئة الأولى من «العواطلية». أما المجموعة الثانية، فهي تلك الفئة من الشعراء، التي وُلِدتْ فجأة، من «فتات مائدة» شاعر كبير وشهير إبان معركته التي لا تنتهي، مع قصيدة النثر، إنهم يحصدون جوائز الدولة التشجيعية في الشعر لمجرد أنهم يقلدون قصيدته، إنهم يحصدون السفريات ويستطيعون الوصول إلى «منح التفرغ» وغيرها، إنهم لا يظهرون سوى في المناسبات التي تتطلَّب وجود منشدين وكومبارس.

كاتب مصري.

بسمة الخطيب: شلل متشابكة

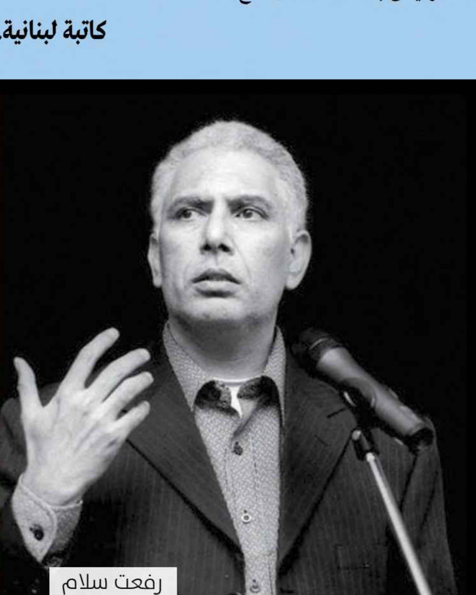
واجهت النخب الثقافية التنويرية العربية ظروفًا صعبة، على مدار تاريخها، أجبرت غالبيتها على الهجرة، ولم يبقَ سوى قلة تقاوم وتناهض يُراوِح مصيرها بين التهميش والسجون، وهو ما حال دون أن تلعب النخب دورها التنويري الطليعي في توعية الرأي العام وقيادته نحو حلول عملية فعَّالة لمشاكله الاجتماعية والسياسية والثقافية، ومساعدته في الانخراط المباشر في معالجة قضاياه. غياب النخب الثقافية خلف فراغًا ملأته الشلل المتشابكة المصالح، فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين السلطة من جهة ثانية... وأنا أتوقّع أن تتمكن النخب الثقافية المهاجرة أو تلك المحبطة من إعادة بناء نفسها، وبناء خطابها لتتصدى لتلك الشلل الانتهازية المرتهنة بمصلحة السلطة وليس بمصلحة المجتمع.


بسمة الخطيب

كاتبة لبنانية.

الصحافة المكتوبة على اتخاذ الموقف نفسه الذي تبنَّاه الفيسبوك وغيره، أما النوع الأول فهو مثال للشِّلَلِيَّة وأمراض الوسط الثقافي والجماعات الصغيرة التي تبحث عن التساند من أجل المصالح، وهؤلاء أخذوا شكل الجماعات القديمة سواء «أصوات» أو «إضاءة» أو غيرهما، وأفرغوهم من المضمون الذي كان يقوم بالأساس على أن هناك مشروعًا شعريًّا أو إبداعيًّا، وأنه للدفع بهذا المشروع إلى الواقع الثقافي كي يحتل مكانه اللائق فلا بد من تكوُّنِ جماعة ضغط ثقافي، وبمجرد أن يتحقق الهدف الثقافي من هذه المجموعة فإنها تنتهي؛ لأن ما جَمَعَها هو هدف ثقافي.

أما جماعات المصالح الراهنة فإن ما يجمعها ليس الشأن الثقافي، ولكن المصالح الصغيرة، وبالتالي لا نجد منذ سنوات مشروعًا إبداعيًّا لجماعة من المبدعين، وإنما كلها جهود فردية، أما التجمع فإنه يتم على أساس سياسي وشِلَلِي، نحن نتساند على أساس النمط الثقافي، ليس لتحقيق هدف ثقافي، ولكن لتحقيق حماية لأفراد ومصالح الشِّلَّة، وإذا ما حاولت شِلَّة أخرى الهجوم على أحد، فإن الجميع يرد عليها، فأصبحت الحياة الثقافية أقرب لأن تكون ميليشيات إنكشارية، وليست جماعات تدافع عن مشاريع ثقافية عامة.


رفعت سلام

شاعر مصري.



تركي الحمد
كاتب سعودي

نحن والديمقراطية

من الانتقادات التي توجه إلى برنامج الأمير محمد بن سلمان الإصلاحي هو خلو هذا البرنامج أو المشروع من أي بعد سياسي. بمعنى، أين الحديث عن المأسسة السياسية والديمقراطية في هذا المشروع، والتركيز خاصة على قضية الديمقراطية، وهذا صحيح إلى حد بعيد، فرؤية ٢٠٣٠، جل تركيزها على جوانب الاقتصاد والثقافة والمجتمع، ولا حديث عن الجانب السياسي، وأنا أرى أن ذلك أمر طبيعي في هذه المرحلة، فالمأسسة السياسية، وخاصة الديمقراطية، تحتاج إلى أسس اقتصادية واجتماعية وثقافية غير متوافرة في بلادنا، وأظن هذا ما يفعله محمد بن سلمان: إرساء هذه الأسس، ومن ثم تأتي المرحلة الثانية من المشروع الإصلاحي وهي الرؤية السياسية، وفق وجهة نظري بطبيعة الحال.

فإعادة بناء الدولة سياسيًّا، بل لنقل دمقرطتها، لن تكون ناجحة إن كانت مجرد مظهر لا يقوم على أسس ثابتة، وذلك مثل أي بناء يحتاج إلى حفر أساس عميق في الأرض كي يثبت هذا البناء، والشواهد كثيرة. لم تنجح الديمقراطية في بلاد كثيرة، ومنها دول العرب؛ لأن الثقافة الديمقراطية التي أصبحت مرتبطة بالثقافة الليبرالية، معدومة في تلك البلاد، وبدل أن تؤدي الديمقراطية القائمة على صندوق الاقتراع فقط، دون سيادة ثقافة ديمقراطية- ليبرالية، إلى الاستقرار والازدهار، أدت إلى الشحن الاجتماعي والسياسي، وانقسام المجتمع إلى جماعات متناحرة، في ظل ثقافة العنف والكراهية والطائفية والقبلية وغيرها. فالديمقراطية للمجتمع مثل كأس زجاجية شفافة تعكس نوع السائل الذي بداخلها وتتلون بلونه. وكذلك الديمقراطية، حين تطبق في مجتمع تنقصه أبجديات الثقافة الفردية والتسامح والنسبية وسيادة القانون المدني والمساواة المطلقة أمامه تحت مظلة المواطنة، فإنها تعكس ما يدور في المجتمع من صراعات وخصومات.

لذلك أظن، وبعض الظن ليس إثمًا، أن هذا ما يدور في ذهن الأمير الشاب: إصلاح اقتصادي واجتماعي وثقافي، ثم تكون الخطوات السياسية. وبلادنا اليوم تعيش في ظل ثقافة متناقضة تمامًا مع القيم الديمقراطية ومبادئ الليبرالية، وإذ لا يمكن الفصل بينهما، فلا ديمقراطية من دون ليبرالية، ولكن العكس ممكن أي ليبرالية من دون ديمقراطية، بل إنه من الضروري وجود الليبرالية أولًا لتحقيق الديمقراطية، وهذا ما يحدث بالفعل في التجربة التاريخية للمجتمعات الأوربية حيث تَلَبْلَرَتْ أولًا ثم تحوَّلت إلى الديمقراطية، بتمهيد من أفكار توماس هوبز في إنجلترا، وجون لوك، ومونتسكيو وتوكفيل في فرنسا وغيرهم. المراد قوله هو أنه لا ديمقراطية سياسية ناجحة من دون قيم ليبرالية سائدة. يناقش البعض بالقول بأنه لا يمكن نشوء ثقافة ديمقراطية من دون تجربة ديمقراطية من خلال الممارسة الفعلية، وكنت ضمن القائلين بمثل هذا القول، ولكن من خلال متابعة ومراقبة التجارب الديمقراطية في الدول العربية، وهي تجارب سطحية وناقصة على أية حال، تبيَّنَ لي أن تطبيق ديمقراطية صندوق الاقتراع في بيئة ثقافية واجتماعية غير ديمقراطية في ثقافتها المهيمنة هو أمر مصيره الفشل، وانظر إلى دول الجوار من حولنا التي اكتفت بصندوق الاقتراع دون قيمه، فتحوَّلت إلى ساحة صراع أيديولوجي ونزاعات طائفية وقبلية، مع أن الديمقراطية إنما انبثقت من الحاجة إلى السلم الاجتماعي، وتداول السلطة بسلاسة، ولكن الديمقراطية العربية تحاول أن تجمع النقائض: ديمقراطية في بيئة غير ديمقراطية، وهذا أمر محال، فالديمقراطية إما أن تؤخذ كلًّا واحدًا بكل قيمه الليبرالية، وإما أن تترك جملة وتفضيلًا.

ينسى البعض في ظل النقاش حول الديمقراطية أنها في النهاية وسيلة لا غاية، وأما الغاية فهي تحقيق السلم الاجتماعي من خلال منح الفرصة لكل أطياف المجتمع وتياراته لممارسة

السلطة من خلال آلية تحقق ذلك، ومن خلال اتفاق هذه الأطياف وتلك التيارات على قواعد اللعبة السياسية الديمقراطية، وهذا هو ما يحدث في تلك الديمقراطيات العريقة. أما حين لا تنجح الديمقراطية في تحقيق الغاية منها، فإنها تتحول إلى مجرد مظهر لا معنى له، وبناء هشّ لا قيمة له لا يلبث أن ينهار عند أول صدمة، وأبرز مثال على ذلك هو جمهورية «فيمار» التي قامت في ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، التي ما لبثت أن هوت مع مجيء أدولف هتلر إلى الحكم عام ١٩٣٣م، وبداية نشوء الرايخ الثالث. لقد كانت ألمانيا في ذلك الوقت مأزومة من حيث جرح الذات الذي خلفته الهزيمة، ومن حيث جنوح الجو العام في أوربا إلى الأيديولوجيات الشمولية، من شيوعية وفاشية، وكانت ألمانيا محتقنة تبحث عن منقذ.

في مثل هذا الجو، وفي مثل هذه البيئة، لا يمكن للديمقراطية أن تنجح، فالكل يبحث عن منقذ، والكل يظن أنه المنقذ، وبالتالي فإن قواعد اللعبة الديمقراطية لن تكون ذات فاعلية حتى إن نصَّ عليها الدستور، فالكل يحاول الوصول إلى السلطة عن طريق هذه اللعبة للاستئثار بها في النهاية، وهذا ما فعله هتلر وحزبه النازي، بل هذا هو ما يحدث في «الديمقراطيات» العربية وغيرها من ديمقراطيات سطحية، من قبل أحزاب وتيارات لا تؤمن بالديمقراطية وفلسفتها من الأساس، ولكنها تمارسها من أجل غايات لا علاقة لها بتداول السلطة، ولنا في تجربة الإخوان المسلمين في مصر خير برهان.

هل يعني ذلك أن الديمقراطية نظام سياسي فاشل، ويجب التخلي عنه؟ بالطبع لا، فهي أنجح نظام سياسي عملي بشرط توافر ظروفها وبيئتها المناسبة. فلا ديمقراطية من دون حريات عامة. ولا ديمقراطية من دون حقوق أساسية للفرد والجماعة غير قابلة للمس والتغيير. مشكلتنا في عالم العرب هي هيمنة ثقافة التقديس التي تسربت إلى المفاهيم الحديثة التي لا علاقة لها بتراثنا، فإذا آمنا بشيء رفعنا من شأنه إلى درجة القداسة أحيانًا، وهذا هو حالنا مع الديمقراطية، وقبل ذلك الاشتراكية والقومية وغيرها، ناسين أنها مجرد وسائل لا قداسة فيها ولا معنى حين فصلها عن غايتها، والغاية في النهاية هي الاستقرار والازدهار والسلام الاجتماعي. الاستبداد مرفوض بكل أشكاله، ولكن ذلك لا يعني أن الديمقراطية على إطلاق العبارة، أي دون توافر شروطها وبيئتها الثقافية، هي عصا موسى التي تفلق البحر، أو مصباح علاء الدين الذي يحقق المعجزات.

المملكة العربية السعودية دولة مترامية الأطراف، وذات مجتمع متنوع عرقيًّا وقبليًّا وطائفيًّا ومناطقيًّا. وفي ذات الوقت هو مجتمع تقليدي، تحكمه ثقافة تقليدية هي مزيج من العادات والتقاليد والأعراف والقيم الدينية. وهو مجتمع لم يمر بأي تجربة ديمقراطية أو ليبرالية حقيقية. أما المجتمعات العربية الأخرى، وبخاصة مصر والعراق وسوريا، فمرت بلحظات ليبرالية عابرة، ولكنها لم تستمر طويلًا؛ إذ أجهضت بالعسكر. أما لبنان فقد كان دومًا ديمقراطية سطحية، وليبرالية ظاهرية، أما في عمقه فهو كيان طائفي سواء كان الحديث سياسيًّا أو اجتماعيًّا. أما المملكة، فإن مثل هذه الثقافة التقليدية لا يمكن أن تكون حاضنًا مناسبًا لديمقراطية ناجحة؛ إذ إن مثل هذه الثقافة التقليدية تقف على طرفي نقيض مع الثقافة الديمقراطية والقيم الليبرالية المؤطرة لمثل هذه الثقافة، وبالتالي فإن تطبيق مجرد ديمقراطية صندوق الاقتراع سيعزز من انقسام المجتمع، وسيكون السلم الاجتماعي آخر ما يمكن أن يتحقق، ولنا في تجربة الانتخابات البلدية خير برهان؛ إذ تحوَّلت إلى ساحة صراع، ولا أقول تنافس، بين مختلف الأطياف. ومن هذا المنطق وجب الحديث عن دعوة البعض إلى أن يكون مجلس الشورى منتخبًا، وأنا لا أحبذ هذا الأمر حاليًّا، إذ في ظل هذه الثقافة التقليدية، فإن النتيجة ستكون تكتلات فئوية (قبلية وطائفية... إلخ) لا علاقة لها بالعمل السياسي الحقيقي، أي العمل السياسي المنضوي تحت مظلة مفهوم المواطنة الشامل، وإن تعددت الأحزاب والتيارات. بإيجاز العبارة، بيئتنا الثقافية والاجتماعية الحالية غير ملائمة لاحتضان الديمقراطية وقيمها، ناهيك عن الليبرالية ومنطلقاتها الفكرية والسلوكية.

لذالك فإنه من أجل حداثة سياسية ناجحة في السعودية الجديدة، لا بد في هذه المرحلة من التركيز على نشوء ثقافة جديدة ومجتمع جديد، والبعد من التقديس الأيديولوجي للمفاهيم والأشياء. ثقافة جديدة تقوم على فهم غير منغلق على نفسه، ومنفتح على العالم وما يجري فيه. ومجتمع جديد يقوم على مفهوم المواطنة من دون عصبيات فرعية. نعم للثقافات والانتماءات الفرعية، فذلك أمر طبيعي فالتنوع جوهر الحياة، ولكن كل ذلك في إطار المواطنة الواحدة. البعد من المهاترات الأيديولوجية هو المطلوب في هذه المرحلة، والتركيز على كيفية بناء مجتمع مدني قوي، واقتصاد قوي، وثقافة متقبلة لكل الثقافات، ومجتمع مفتوح. أما الحداثة السياسية بكل أشكالها فإنها قادمة لا شك في ذلك حين تتهيأ بيئتها، وأظن أن رؤية ٢٠٣٠ هي الخطوة الأولى نحو كل ذلك.

«يوميات الحِداد» لرولان بارت..
عندما يصبح الموت حدثًا ومغامرة

صالح السيد كاتب مصري

«يوميات الحداد» أحدث ما تُرجم إلى العربية من كتابات رولان بارت (١٩١٥- ١٩٨٠م) ضمن إصدارات المركز القومي للترجمة بالقاهرة، إعداد وتقديم «ناتالي ليجير» وقد ترجمته من الفرنسية إيناس صادق. بدأ بارت كتابة هذه اليوميات في اليوم التالي لوفاة والدته في المدة من ٢٦ أكتوبر ١٩٧٧م إلى ١٥ سبتمبر ١٩٧٩م، وكان يكتب بالحبر وأحيانًا بالقلم الرصاص على بطاقات كان يعدها بنفسه من أوراق ذات مقاس موحد كان يُقطّعها إلى أربعة أجزاء وكان يحتفظ دائمًا باحتياطي منها على منضدة عمله، وقد حُرِّرتْ أساسًا في باريس وأورت بالقرب من بايون وبعضها في تونس والمغرب حيث كان يُدعَى بارت بانتظام للتدريس هناك.



تذكر ناتالي ليجير أنه في أثناء كتابة اليوميات كان بارت يقوم بتحضير دراسته عن «المحايد» في الكوليج دي فرانس، وكتب «الحجرة المضيئة» وقام بتحرير الأوراق الخاصة بمشروعه «فيتانوفا- حياة جديدة»، كما قام بتحضير دراسته المزدوجة عن «إعداد الرواية» في الكوليج، وتندرج هذه الأعمال الكبرى كلها بوضوح تحت معنى موت الأم. (يوميات الحداد) كيف لبارت الذي يقول عن نفسه إنه: «هوية بلا تحديد ولا جوهر ثابت، إشارة حرة، دالّ عائم بلا مدلول، روغان لا نهائي، وانتهاك لكل التخوم والحدود»، أن يقع في شرك الحزن ويتسربل عالمه بالحداد؟! (هكذا يتحدث بارت عن نفسه في كتابه رولان بارت بقلم رولان بارت)؛ فهل استطاع أن يواجه الموت الذي لحق بالأم، هل تملكته الجسارة كي يزيل الوهم عنه، وينفذ إلى داخله ويحيط بشموليته أو يتحرر منه؟ تتجسد في يوميات الحداد نزعة كتابية تؤكد أنه لا يمكن قول كل شيء أو بالأحرى لا يمكن قول الجديد والأشد تطرفًا إلّا بشرط التخلي عن الكلية وتدميرها، كتابة تصير متقطعة على نحو متزايد، كتابة يشكل فيها الجزء في حد ذاته استحالة قول كل شيء، وذلك على النقيض من اختيار شكل أدبي مثل اليوميات الذي يقضي بالعكس بقول كل شيء، بالبوح بكل شيء خاص بالحياة. (إريك مارتن: رولان بارت الأدب والحق في الموت، ترجمة نسرين شكري).

ينفتح استهلال اليوميات على طقس الرحيل، كصدمة نفسية بين جدلية الموت/ الحداد، العُرس/الفرح تلك اللفتة التي بدأها بارت في ٢٦ من أكتوبر ١٩٧٧م في اليوم التالي لوفاة الأم، بطاقة صغيرة كتب عليها التاريخ وخطين فقط: «أولى ليالي العُرس، ولكن أول ليلة حداد!» لفتة يترك فيها غالبية المساحة إلى بياض الورق ومن خلال هذا الاختصار وعن طريق الاستخدام المنقوص للمساحة البيضاء تمنح إذنًا بعدم قول كل شيء.

إذا كان الموت هو الحد النهائي الذي يتحدى القيم، ويُكذّب

بعد موتها، صرت أقل فأقل «نبلًا» و«شهامة»

٢٩ أكتوبر ١٩٧٧م

«فكرة مذهلة، ولكنها ليست محزنة، إنها لم تكن كل شيء بالنسبة لي؛ وإلّا ما كنت كتبت مؤلفاتي. منذ أخذت أرعاها، منذ ستة أشهر، كانت بالفعل «كل شيء» بالنسبة لي، ونسيت تمامًا أني كنت أكتب، لم أعد مهتمًّا بشغف إلا بها. قبل هذا كانت تجعل نفسها شفافة حتى أتمكن من الكتابة».

٣١ أكتوبر ١٩٧٧م

«أحيانًا، لوهلة صغيرة، هناك لحظة بيضاء -كأنها فقدان للشعور- ليست لحظة نسيان. وهذا يخيفني».

١ نوفمبر ١٩٧٧م

«هناك أوقات أكون فيها «ساهيًا» (أتكلم، وعند الحاجة أمزح) -كما لو كنت بلا إحساس- ويتبع هذه الأوقات فجأة انفعالات فظيعة، إلى درجة البكاء».

٣ نوفمبر ١٩٧٧م

«هي -من جهة- تطلب مني كل شيء، كل الحداد، في المطلق (لكن عندئذ ليست هي، أنا الذي سعيت إلى أن تطلب مني ذلك). ومن ناحية أخرى (وهي حينئذٍ هي نفسها في الحقيقة) تطلب مني الخفة، والحياة، كما لو كانت ما زالت تقول لي: «هيا اذهب، اخرج، رفِّه عن نفسك...».

١٠ نوفمبر ١٩٧٧م

«كنت أشعر بضيق يكاد يكون شعورًا بالذنب؛ لأني أحيانًا أعتقد أن حزني يتحول إلى مجرد تأثر. ولكن طوال حياتي ألم أكن كذلك؛ متأثرًا؟!».

١٦ نوفمبر ١٩٧٧م

«الآن في كل مكان، في الشارع، في المقهى، أرى كل شخص من جنس يجب أن يموت لا محالة، أي على وجه الدقة قابلًا للموت. وبوضوح أكثر، أراهم كما لو كانوا لا يعلمون ذلك».

٢١ نوفمبر ١٩٧٧م

«اضطراب، ميراث شاغر، فتور في المشاعر: فقط في شكل هبات، صورة الكتابة مثل «شيء يثير الحسد»، ملاذ، «نجاة»، مشروع، باختصار «حب»، بهجة. افترض أن التقية الورعة تقوم بالتصرفات نفسها تجاه «ربها».

٢٣ نوفمبر ١٩٧٧م

«أمسيةٌ كئيبةٌ في قابس (هواء، غيوم سوداء، أكواخ على البحر في حالة يرثى لها، مشهد فلكلوري في بار فندق شمس): لم أعد أستطيع اللجوء إلى التفكير في أي مكان: لا في باريس، ولا في السفر. لم يعد لي ملجأ».

٢٨ نوفمبر ١٩٧٧م

«برد، ليل، شتاء. أنا في الدفء ولكني وحيد. وأعرف أنه يجب أن أتعود على أن يكون من الطبيعي أن أظل في هذه الوحدة، وأن أتصرف فيها، وأعمل فيها، يصاحبني ويلتصق بي «حضور الغياب».

٨ ديسمبر ١٩٧٧م

«حداد: ليس انسحاقًا ولاحصارًا (يُفترض أنه انكفاء)، ولكنه فراغ مؤلم: أنا في حالة تأهب، منتظرًا، مترقبًا مجيء أحد «معاني الحياة».

شتى مزاعم الإنسان، ويُلقي على كل ما في وجودنا من آمال ظلال الفناء الأسود البغيض، فإن بارت بحساسيته الغنية يكشف عن كل ما تحمله هذه الواقعة في أنظارنا من معاني الغرابة واللاواقعية والاحتمالية والالتباس والشك وعدم اليقين، وهي تجهز على القدرة على التعبير والكتابة: «هناك وقت يصبح فيه الموت حدثًا ومغامرة، وبهذا المعنى يحرك ويثير الاهتمام ويشد وينشط ويصعق ثم في يوم ما لا يعود حدثًا ولكن مدة أخرى مكدسة لا معنى لها لا تُحكى، معتمة، ميئوس منها: حداد حقيقي غير قابل لأي جدلية سردية». وعندما تعجز اللغة، ويتخذ اليأس منحنى دراميًّا، يخرج بارت من قبو الأرض العلامات الأقدم والأكثر شيوعًا، الحجر الذي هو التجريد النقي، العلامة ذاتها الأصلية التي تنسلخ من ألعاب اللغة، من الثرثرة: «يأس: الكلمة استعراضية إلى درجة كبيرة، لكنها جزء من اللغة/ الحجر». كما يعود الحجر كإشارة فريدة، بدائية، ونهائية لكل تعبير، هذا ما يؤدي إليه الحزن المفرط: «الحزن مثل حجر.. معلق في رقبتي، وفي أعماق نفسي».

تكتسب الأم عند وفاتها قيمة أنطولوجية لا سبيل إلى تعويضها أو استبدالها أو استعاضة غيرها بها، وهنا يرتفع عن الموت طابع الغياب المطلق وتتبدى الأم كأنها حاضرة أمامه وجهًا لوجه، ولكن ما الذي ينتمي إلى ماهية الشخص حينما يكف الجسم في غمار حدث الموت عن أن يكون موجودًا؟ تظهر أطياف الأم في مشاهد عدة في اليوميات، وهي تعكس حالات متباينة في العلاقة بينهما، فمنها ما يؤكد المحاكاة في السلوك إلى درجة التماهي التامّ مع الأم -وإن كان ذلك لا يمنع تداخل خطاب يشي بالسخرية المريرة- وهو عنف موجه ضد الذات كأثر واضح للحزن المترسب: «نحو السادسة مساءً: كانت الشقة دافئة ومريحة ومضيئة ونظيفة، قمت بذلك بقوة وتفانٍ (كنت أستمتع بذلك بمرارة) منذئذ وإلى الأبد أصبحت أنا نفسي أمي نفسها».

٩ ديسمبر ١٩٧٧م

«الحداد: ضيق، موقف بلا مساومة ممكنة».

١٦ يناير ١٩٧٨م

«عالمي: باهت. لا شيء فيه له صدى حقيقي- لا شيء فيه واضح».

١٨ يناير ١٩٧٨م

«ما لا يمكن إصلاحه هو في الوقت نفسه ما يمزقني ويحتويني (ليست هناك أي إمكانية أن يبتزني العذاب الهيستيري، ما دام الأمر قد تم)» .

١٢ فبراير ١٩٧٨م

«إحساس صعب (كريه، محبط) بانعدام المروءة. كريه ومؤلم.

لا يمكنني إلا أن أضع هذا في إطار صورة أمي، ذات المروءة المكتملة (التي كانت تقول لي: أنت طيب). كنت أظن أني بعد موتها، سأجعل فقدانها يتسامى بنوع من إتقان «الطيبة»، بترك أي خسة، وأي غيرة، وأي نرجسية، ثم صرت أقل فأقل «نبلًا» و«شهامة».

٢٣ مارس ١٩٧٨م

«تعلّم الفصل (الفظيع) بين الانفعالية (التي تهدأ) وبين الحداد، والحزن (الذي ما زال موجودًا)».

١٨ مايو ١٩٧٨م

«مثل الحب، يصيب الحداد جميع الناس والدنيا، بالوهم والانزعاج. أنا صامدٌ أمام العالم، وأعاني ما يتطلبه مني، ومن مطلبه. العالم يزيد من حزني، وجفائي، واضطرابي، وغضبي... إلخ. العالم يحبطني».

١٥ يونيو ١٩٧٨م

«شيء غريب: تألمت كثيرًا ورغم هذا -من خلال واقعة الصور- أشعر بأن الحداد الحقيقي يبدأ (أيضًا لأن الستار سقط عن المهام الخاطئة)».

٢٠ يونيو ١٩٧٨م

«في داخلي، يتصارع الموت والحياة (عدم تواصل الحداد والتباسه) (من سينتصر في الصراع؟) -ولكن في اللحظة الحالية حياة غبية (أمور بسيطة، واهتمامات صغيرة، ولقاءات صغيرة). المسألة الجدلية، أن الصراعَ يفضي إلى حياة ذكية، وليست حياة مظهرية».

أول أغسطس ١٩٧٨م

«الأدب: ألا أستطيع القراءة من دون ألم، من دون اختناق من الحقيقة، كل ما كتبه بروست في رسائله عن المرض، والشجاعة، وموت أمه، وحزنه... إلخ».

٧ أكتوبر ١٩٧٨م

«أنا أستنسخ في داخلي - اكتشفت أني أستنسخ في داخلي سمات دقيقة لأمي؛ نسيت مفاتيحي، وأنا أشتري فاكهة من السوق. نوبات غياب الذاكرة التي كنا نعتقد أنها من سماتها (أسمع شكواها المتواضعة بخصوص هذا الموضوع)، أصبحت سمات خاصة بي».

٤ ديسمبر ١٩٧٨م

«انا أكتب أقل فأقل عن حزني، ولكنه من جهة أخرى أشد قوة، وقد أصبح في عداد الخلود، منذ توقفت عن كتابته».

٣١ ديسمبر ١٩٧٨م

«الحزن هائلٌ، ولكن تأثيره فيّ (لأن الحزن: ليس داخلنا: نتيجة لتأثيرات ملتوية) هو نوع من الرواسب، الصدأ، الطين المترسب على قلبي، مرارة في القلب، (تهيجات، مضايقات، غيرة، انعدام الحب)».

ومن ناحية أخرى تظهر الدرجة القصوى من الحنو والشفقة -والأم تحتضر- تجاه الابن وهي تتلمس راحته: «كنت أتجول كيفما كان عبر الحداد، وكانت النقطة الشائكة تعود ثابتة بلا انقطاع: الكلمات التي قالتها لي في أثناء سكرات الموت والمركز المجرد والجهنمي للألم الذي يغمرني («حبيبي ر.، حبيبي ر.» -أنا هنا- «أنت غير مستريح في جلستك»). فبينما يتكرر نداء الأم مرتين تأتي إجابة بارت وحيدة جافة تدل على الوجود كشيء أساسي «أنا هنا» للحي، ساعتها تجيب من على وشك الموت إنها تشفق عليه، وهو قد تحجر واستنزف القدرة على الكلام لأنه معزول عن العالم -في موطن مجرد وجهنمي من الألم- ولكن هيهات للأم أن تكف عن شفافيتها العميقة، وهي حبها الراسخ».

كما ينتقل الحنو/ الشفقة إلى منطقة جمالية؛ إذ تنتصب الأم -هكذا يتخيلها بارت- في رفض صارم لرداء الحداد، أو عتمة العالم، كأنها تقول له: رفِّهْ عن نفسِك أو عِش حياتَك كما ينبغي: «معطفي حزين بنفس درجة الكوفية السوداء أو الرمادية التي كنت ألبسها دائمًا، يخيل إليّ أن أمي لم تكن تتحملها، أسمع صوتها وهي تقول لي: ضع قليلًا من الألوان، لأول مرة إذن أرتدي كوفية ملونة (سكوتش)». تتبدى حالة التمزق العاطفي والنفسي والفكري لبارت بين رفض فكرة الخلود ومعاودة الإيمان بها ويأتي هذا في إطار أن اليوميات تشكل إطارًا للاعتراض ضد حضارته والثقافة التي يسكنها وهو يلجأ إلى مساحة أخرى، مساحة تعبير مختلفة، إنه الشرق العربي -المغرب- في قرية مولاي بوسلهام الساحلية في منتصف الطريق بين الرباط وطنجة، حيث يشهد لحظة عميقة من الابتعاد من الحاضر والثقافة الأوربية، حيث يُكتب شيء في السماء، في مساء الصيف، بتحليق السنونو ويشهد على علامة وجود الأرواح وخلودها: «رأيت طيور السنونو تطير في مساء الصيف، قلت لنفسي -وأنا أفكر بحزن شديد في أمي- أي تخلف في عدم الإيمان بالأرواح وبخلود الأرواح! أي حقيقة غبية هذه المادية!».

١٧ يناير ١٩٧٩م

«شيئًا فشيئًا يتحدد تأثير الفقد: ليس لديّ الرغبة في بناء أي شيء من جديد (ما عدا الكتابة)؛ لا أي صداقة صداقة ولا أي حب... إلخ».

٢٠ يناير ١٩٧٩م

«صورة أمي وهي فتاة صغيرة، على البعد -أمامي على منضدتي- كان يكفيني أن أنظر، أن ألتقط كنه وجودها (الذي أجاهد لوصفه)؛ لكي تملأ من طيبتها وتغمرني وتجتاحني وتغرقني».

٣٠ يناير ١٩٧٩م

«لا تنسَ، لكن شيئًا من الفتور يحلّ بك».

٢٢ فبراير ١٩٧٩م

«إن ما يفرقني عن أمي (من الحداد الذي كان يجعلني أتماهى معها) هو الكثافة (المتنامية، المتراكمة تدريجيًّا) للوقت الذي منذ موتها استطعت أن أعيشه من دونها، والإقامة في الشقة والخروج... إلخ».

٩ مارس ١٩٧٩م

«أمي والفقر؛ كفاحها، وإخفاقاتها وشجاعتها؛ ملحمة من نوعٍ ما بلا موقف بطولي».

١٥ مارس ١٩٧٩م

«أنا وحدي أعرف طريقي منذ سنة ونصف: إن اقتصاد الحداد الثابت وغير المظهري الذي جعلني منفصلًا باستمرار بواسطة بعض المهام؛ انفصالًا خططت دائمًا في الواقع لإيقافه عن طريق كتاب- إصرار، خفاء».

٢٩ مارس ١٩٧٩م

«أحيا من دون أي قلق من الأجيال القادمة، من دون أي رغبة في أن أكون مقروءًا في المستقبل (ما عدا ماديًّا من أجل م.)، القبول التام بالاختفاء الكامل، عدم الرغبة في «ضريح» ولكني لا أستطيع احتمال أن يكون الأمر كذلك لأمي (ربما لأنها لم تكتب وأن ذكراها متوقفة بالكامل علي).

أول مايو ١٩٧٩م

«لم أكن مثلها، ما دمت لم أمت معها (في الوقت الذي ماتت فيه)».

١٨ يونيو ١٩٧٩م

العودة من اليونان

«منذ موت أمي لم تتمكن حياتي أن تكون من ذكرى باهتة، من دون الهالة المترجرجة التي يصنعها قول: «أنا أتذكر...».

١٩ أغسطس ١٩٧٩م

«كيف تمكنت أمي -وقد غرست في كياننا قانونًا، (صورة للنبل)- أن تتركنا (م.و أنا) ولدينا قابلية للرغبة، وتذوق للأشياء: وهو عكس الضجر المطلق، الحميم، المرير والمتواصل الذي كان يمنع فلوبير من تذوق أي شيء، وكان يملأ روحه إلى حد الانفجار».

أول سبتمبر ١٩٧٩م

«لا أستطيع بشكل رمزي، أن أمنع نفسي من الذهاب، في كل مرة أكون فيها في أورت، عند الوصول والرحيل، لزيارة قبر أمي، ولكن عند وقوفي أمامه، لم أكن أعرف ماذا أفعل. أصلي؟ ماذا يعني هذا؟ ما مضمونه؟ ببساطة التصور الزائغ لاتخاذ وضع الحميمية؛ لذلك كنت أرحل من فوري».



الثقافة والمدينة في المجتمع العربي

كيف يمكن إحياء المدينة؟

ومن ثمة كيف السبيل لاسترداد روحها؟

عبدالهادي أعراب باحث مغربي

يطرح التفكير في علاقة الثقافة والمدينة بمدننا العربية أسئلة كثيرة حول مبررات مثل هذا الجمع، هل في البدء نملك مدنًا تعزز الحاجة إلى الثقافة وتشجع عليها؟ هل مطلب الثقافة قوي وملحّ لهذه المدن؟ هل هو كذلك لصنّاع القرار فيها؟ ماذا عن المثقفين والنخب المتعلّمة؟ وبشكل أوضح هل هو مطلب كل الشرائح الاجتماعية؟ ثم هل ثقافتنا اليومية وذهنياتنا كما تترجم سلوكيًا تعكس هذه الحاجة؟ أم أنها بالضد من ذلك مجرد ترف أو شيء نافل لا يطمح إليه؟ لا شك أن للموضوع أهميته وراهنيته، مساهمة في النقاش والتفكير حول شروط تجاوز الأعطاب التي تعانيها مدننا، والرفع من مكانة الثقافة وموقعها داخل فضاءاتنا الحضرية ومن ثمة تحويلها إلى سلوك يومي وحاجة يومية ملموسة. ففي الوقت الذي يتحدث العالم المتقدم عن «المدينة الذكية» المتسمة بالاستعمال المكثف لتقنيات الإعلام والتواصل، ما زالت المدن العربية تعاني معوقات كثيرة، بدءًا من نسب الأمية المرتفعة وصنوف الجهل، وصولا إلى الجريمة وفوضى العمران...؛ من هنا فالرهان كبير وصعب أيضًا لتوطين موقع مهم للثقافة بالمدينة. لهذا نتساءل، من يؤسس الآخر؟

لئن كان العنوان أعلاه، قد أعطى الأولوية ترتيبًا للثقافة على المدينة في رسم العلاقة بينهما، فإن سؤال الأسبقية والتأسيس في نظرنا مشروع جدًّا؛ بل يبقى مشروعًا باستمرار: فهل الثقافة فعلًا هي التي تصنع المدينة أم العكس؟ أم أن العلاقة بينهما جدلية، يتبادلان فيها التأثير والتأثر؟ ثم ماذا عن علاقة الثقافة بالقرى والهوامش والأطراف القصية عن المدن؟ أمدينية هي الثقافة بالضرورة؟ إن الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي العميق حاضرة في المدن كما بالبوادي والأرياف، وحاضرة أيضًا لدى المتعلمين كما لدى الأميين على السواء. بل نؤكد أن أي مجتمع، تساهم مناطق مختلفة منه في بنائه الثقافي، فحيثما توجد تفاعلات بشرية مبنية بشكل قوي، حيث التواصل الإيجابي والبناء المشترك والإحساس بالانتماء والأهداف المشتركة، يمكن أن نتحدث عن إسهام ثقافي مهم، يضمن لهذا الفضاء هويته ومناعته ضد كل ما يمكن تهديدها. إنه الدرس الذي تمنحنا إياه الأنثروبولوجيا. لكن بأي معنى نتحدث عن المدينة؟ ووفقًا لأي منظور تحديدًا؟ قد يصح القول أنه لا أحد لا يعرف المدينة، غير أنها مع ذلك مفهوم صعب التحديد. ولئن تبنينا في تحديد الثقافة المعنى الأنثروبولوجي الذي يجعلها أوسع وأشمل من المعنى الذي يقصرها فيما هو فكري..، فإننا لا نتصور المدينة خارج هذا السياق، بما لا يجعلها

> **في الوقت الذي يتحدث العالم المتقدم عن «المدينة الذكية» المتسمة بالاستعمال المكثف لتقنيات الإعلام والتواصل، ما زالت المدن العربية تعاني نسب الأمية والجهل، وصولا إلى الجريمة وفوضى العمران**

مجرد تجمّع سكاني للمواطنين الذين يعيشون فيها أو يحملون عناوين تشير إلى مساكنهم بها، بل بما هي فضاء ثقافي وقيمي أيضًا. المدينة إذن أسلوب حياة خاص له ملامحه الكبرى التي تميّزه عن سواه؛ وبعيدًا من المعيار الإحصائي في تحديد المفهوم، فهي بدرجة أولى فضاء اجتماعي وثقافي لا ينفصل عن خصوصية المجتمع وتاريخه والحضارة التي ينتمي إليها.

إعادة تشكيل العالم

مقارنة بالقرية المدينة أكبر حجمًا، وحياتها التشاركية تستوعب مجموع الفوارق الحاصلة بين الأفراد، ولهذا عدّها الباحث الأميركي روبرت بارك: «أكثر محاولات الإنسان اتساقًا، وبشكل عام أكثرها نجاحًا في إعادة تشكيل العالم الذي نعيش فيه(...) وإذا كانت هي العالم الذي خلقه الإنسان، فهي بالتالي العالم الذي يتعيّن عليه

العيش فيه». يسمح لنا هذا القول باستخلاص أن الإنسان لمّا أعاد صنع المدينة وإنتاجها فهو في ذلك أعاد تشكيل ذاته. من هنا، فإن سؤال «ما المدينة التي نريد؟» يمكن طرحه على النحو التالي: ما الإنسان الذي نريد؟ وما طبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والقيمية التي نطمح إليها؟ ما شكل العلاقة التي سنقيمها أيضًا مع الطبيعة والبيئة التي سنقيم فيها؟ ما أسلوب الحياة التي نتوق إليه؟ ما القيم التي سننحاز إليها وسنختارها؟

وفقًا لهذا المعنى، ليس التفكير في المدينة قصرًا على المتخصصين في العمران والمهندسين...، بل شأنًا يهم أطرافًا أخرى، وبالطبع كل من موقعه: الساكنة، لجان الحي والجمعيات والتعاونيات السكنية والنقابات... إلخ. هكذا يمسي مفهوم المشاركة مفهومًا مفتاحًا ودالًّا في هذا الباب بين المقررين والمعماريين والمواطنين. يتعلق الأمر بالمشاركة المواطِنة (بكسر الطاء)، طالما أن الكل معنيّ ببناء مدينة جديدة تستحضر مطلب الثقافة، السلطات العمومية والمجالس المنتخبة والسياسات التنموية والمثقفون والفنّانون المتخصّصون والمعماريون. ولعله من المهم جدًّا أن نؤكد، أن مطلب الانسجام ملحّ جدًّا، فلا تتوقف المدينة الجيدة والمتوازنة على قرارات السلطات العمومية وقرارات الإدارة، بل على تدخل ضروري لأطراف أخرى في تحقيق التوازن والجودة المطلوبة. يتعلق الأمر إجمالًا بالحق في حياة حضرية جيدة ومتوازنة، وهو التصور الذي طرحه «هنري لوفيفر» في مؤلف يحمل العنوان نفسه «الحق في المدينة» (١٩٦٨م) واستعاده بعد ذلك «دافيد هارفي» في مؤلف ينتقد فيه التصور الماركسي الكلاسيكي بعنوان: «مدن متمردة. من الحق في المدينة إلى ثورة الحضر». (٢٠١٣م). إن الحق في المدينة هاهنا لا يستقيم من دون الانتفاع الكامل والتام من المدينة واحترام التنوع الثقافي من غير إقصاء، وحماية التاريخ والهوية والثقافة. هي إطار عمل مشترك للمواطنين في تحديد تنمية البيئة الحضرية وتطويرها.

> لمَّا أعاد الإنسان صنع المدينة وإنتاجها فهو في ذلك أعاد تشكيل ذاته. من هنا، فإن سؤال «ما المدينة التي نريد؟» يمكن طرحه على النحو الآتي: ما الإنسان الذي نريد؟

الحق في المدينة

يرى «هنري لوفيفر» وهو المشبع بالماركسية حتى النخاع، أن الثورة هي المدخل الملكي لإقامة الحق في المدينة، ولا أدل على ذلك من أن مؤلفه «الثورة الحضرية» (١٩٧٠م)، سيأتي بعد مؤلفه «الحق في المدينة» بأقل من ثلاث سنوات. لكن نتساءل: أليس من الممكن اليوم أن ننحاز لاختيار آخر؟ ألا يمكن أن نتحدث عن إقامة الحق في المدينة عبر منظور إصلاحي ثقافي وتثقيفي، وأشير هنا إلى مفهوم المحولات الثقافية بالمعنى الفيبري، أو لمعنى الثورة الثقافية التي تقدم بدائل وأجوبة. لا شك أن التحول الكبير الحاصل، هو أن العمّال أو البروليتاريا بالعبارة الماركسية، لم يعودوا الفاعلين الأساسيين في صنع وإنتاج سكان الحواضر، بل فئة أخرى من الموظفين الإداريين هم الذي باتوا رقمًا مهمًّا في هذا الباب. ولئن كان لوفيفر قد عدّ المدينة كيانًا لم يعد بإمكاننا استعادته، بعد أن أضاعته الرأسمالية بنظامها الاستبدادي، معلنًا ضياع المدينة التي كنا نعرف، فإننا نرى أن المدينة ما زالت حية ومن الممكن استردادها. فهل حقًّا ماتت المدينة كما أعلن «لوفيفر»، أم بالضد من ذلك «تحيا المدينة» مثلما أعلن «هارفي» في مؤلفه «مدن متمردة»؟ لا شك أن السؤال الملحّ إذن هو: كيف يمكن إحياء المدينة؟ ومن ثمة كيف السبيل لاسترداد روحها؟ كيف السبيل لإبقائها حية، مدينة بروح وبذوق جمالي وفني، وغير بعيدة أو مفصولة عن الثقافة إنتاجًا واستهلاكًا.

لا شك أننا جميعًا معنيون بالاستجابة لهذا المطلب الحيوي المستعجل، بإعادة بناء وتشكيل صنف مختلف من المدن تعيد الاعتبار للإنسان بما هو كذلك، أو لنقل لملكة الثقافة باختصار. بالعمل على ترجمة الحق في المدينة إلى حق في حياة حضرية تتمتع بقدر من الجودة ومصالحة مدننا مع الثقافة، معمارًا وهندسة وسلوكيات كذلك، في البيت وفي المؤسسات وفي الشوارع والفضاءات العمومية... إلخ. يقتضي ربح هذا الرهان إجمالًا، العمل على جعل الثقافة قلبًا نابضًا داخل المدينة، وفضاءً للفكر والفعل الثقافي ينتصر لآدمية الإنسان وكرامته وحريته ورفاهيته ورغباته الفنية والجمالية.

تصفح النسخة الكفية

وكن في قلب المشهد الثقافي




www.alfaisalmag.com @alfaisalmag alfaisalmag



زهية جويرو
كاتبة وأكاديمية تونسية

في نقد المرويات: حقل آخر من حقول الاجتهاد الجديد

لئن انطلق مسار إعادة فتح باب الاجتهاد في المجال الإسلامي مع حركة الإصلاح الديني في منتصف القرن التاسع عشر، فإنّ هذا المسار لم يلبث أن تعددت اتجاهاته وتنوعت مجالاته. بدأ مرتبطًا خاصة بالفقه وأصوله ومن ثمة الاجتهاد في قضايا التشريع من أجل تجاوز الجمود الذي انتهى إليه منذ أن أعلن عن غلق باب الاجتهاد فكاد يحوّله إلى عائق في طريق التقدّم الذي ينشده المسلمون ممّا دفع نحو استلام الدولة مسؤولية التشريع لتنظيم المجتمع ولضبطه واعتمادها مصادر متنوعة في وضع التشريعات لم يكن للصدر الديني ضمنها سوى موقع محدود نسبيًّا مقارنة مع موقعه في عصور سابقة كان خلالها منفردًا بالتشريع بوساطة الفقيه والمفتي.

ومن المعلوم أن التشريع الإسلامي يعتمد، وفقًا لنظرية علم أصول الفقه، على مصادر أربعة معيّنة ومرتّبة طبقًا لما هو مجمع عليه في المذاهب الفقهية السنية لتكون القرآن فالسنة فالإجماع فالقياس، إضافة إلى مصادر ثانوية تشكل مجال اختلاف، وإن كان نظريًّا في الغالب، بين تلك المذاهب. ولكنّ هذا الترتيب النظري المحدّد في علم أصول الفقه، لم يكن يعكس حقيقة موقع تلك المصادر الإجرائي في التشريع العملي، أو لنقل إن ذلك الترتيب كان ترتيبًا إيمانيًّا يعكس موقف المؤمن من تلك المصادر ورؤيته الإيمانية لها أكثر مما يعكس موقعها الحقيقي بوصفها مصادر للتشريع العملي. ولنا أن نتوقف عند أي مدوّنة فقهية من مدوّنات أعلام المذاهب ومؤسّسيها وأن نخضعها لعمل إحصائي لمعرفة الحجم الحقيقي لكل مصدر من مصادر التشريع حتى نتبين أن القرآن، وهو المصدر الأول أصوليًّا، لا يحتل إلا موقعًا ثانويًّا قياسًا إلى موقع الحديث النبوي أو القياس أو الإجماع. ففي مدوّنة سحنون عن الإمام مالك على سبيل المثال، وهي مدوّنة تحتوي على أكثر من ستة آلاف مسألة، لم يستدلّ الإمام مالك في مسائله إلا بـ ١١٤ آية من القرآن الكريم، في حين احتلّ إجماع أهل المدينة المرتبة الأولى عدديًّا في مسائله. وفي عمل أكاديمي لنا[1] أخضعنا فيه مدونة فقهية لفقيه مالكي آخر هو ابن رشد الفقيه الأندلسي، لتحقيق إحصائي، تبيَّنَّا فيه النتيجة نفسها وهي محدودية حضور القرآن مصدرًا للأحكام مقابل ضخامة حضور الحديث النبوي والقياس. والمعروف أن مصادر التشريع قامت في مجملها، باستثناء القرآن الكريم، على المشافهة التي امتدت في التاريخ الثقافي الإسلامي على ما يزيد على القرن. ويبدو هذا الوضع من بين الأسباب التي أنتجت موجة نقد المرويات في الحقبتين الحديثة والمعاصرة، وهو نقد يختلف من جهة منهجياته ودوافعه عن النقد التراثي لتلك المرويات. فبقدر ما كان النقد التراثي موجهًا نحو إثبات الصحّة العامة التي لا يجب في نظرهم أن يطعن في وجود بعض حالات مشكوك في صحّتها أو حتى مطعون فيها، كان النقد الحديث موجهًا بخلاف ذلك إلى اتخاذ تلك المطاعن حجة لإثبات مشروعية الشك العام في المرويات بإطلاق. ويعود هذا الاختلاف في نظرنا إلى الدوافع التي تحرك الموقفين، ففي حين كان إثبات صحّة المرويات أمرًا حيويًّا لثقافة تأسّست في عمومها على طبقة شفوية، بقدر ما كان حيويًّا لإثبات مشروعية المنظومة الفقهية كاملة، وهي منظومة تشكّل أغلبها بناءً على مرويات سواء منها الحديث النبوي أو أقوال الأجيال الأولى من الصحابة والتابعين أو أخبار الوقائع التاريخية التي ستُتخَذ لاحقًا أصولًا يقاس عليها في استنباط الأحكام، كان الشكّ في المرويات، بل الطعن فيها أحيانًا، ضروريًّا لأصحاب هذا الموقف لزحزحة المواقف والتصورات التقليدية والمحافظة بشأن مسألة التشريع.

مساءلة مروياتنا

انطلقت موجة نقد المرويات في الحقبة الحديثة مع الاستشراق الكلاسيكي[٢] ثم عمّقها وبلغ بها أبعادًا خطيرة الاستشراق الأنغلو ساكسوني الحديث[٣]، وقد ألقت هذه الموجة بظلالها على مواقف بعض أعلام التحديث والتجديد في الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر. وبالرغم من وعينا بالدوافع اللاعلمية واللاموضوعية التي حركت مواقف كثير من المستشرقين ومن اعتراضنا عليها، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن تلك المواقف تدعونا إلى مساءلة «مروياتنا» بأنفسنا بعيدًا من الدوافع الأيديولوجية المحضة ومن الانجراف وراء موجة التشكيك العدمي. وفي اعتقادنا أن ما أثاره الدارسون العرب والمسلمون من قضايا وأسئلة وما استخدموه من مفاهيم وإجراءات منهجية إنما كان في كثير من الأحيان ظلًّا وأثرًا لأسئلة المستشرقين وأدواتهم، من دون أن يأخذ هؤلاء في الحسبان أن الإشكالية الموضوعية التي تحتاج إلى أن ننظر في ضوئها لتلك المرويات ليست متصلة بمدى صحتها التاريخية فحسب، بل إنها متصلة خاصة بمدى معقوليتها من وجهة نظر عصرنا وقيمه وإكراهاته وحاجياتنا الراهنة فيه؛ إذ لا أرى شخصيًّا جدوى لأسائل تلك المرويات: هل هي صحيحة أم غير صحيحة أم مشكوك في صحتها؟ هل هي مطابقة فعلًا لما قيل ولما حدث حقًّا أم هي مختلقة أو موضوعة أو متصرّف فيها؟ ولا جدوى هذه الأسئلة في نظري مأتاها أن هذه المرويات قد قبلت في مجملها بالصيغة التي وصلت إلينا وأدت على مدى يزيد على ثلاثة عشر قرنًا الوظيفة التي أريد لها أن تؤديها، فشرعت الأحكام بناءً عليها، واستخدمت لإضفاء المشروعية الدينية على أنظمة وعلى فرق ومقالات ومؤسسات، وهي ما زالت تستخدم إلى اليوم في الغالب بالطريقة نفسها وللأهداف نفسها. ومما زاد الأمر تثبيتًا أن ذلك الاستخدام قد أُسِّس منهجيًّا وإبيستمولوجيًّا بواسطة علم أصول الفقه وبواسطة علم الكلام في بعض الحالات. ومن بين القواعد الأصولية التي أدت هذا الدور على سبيل المثال قاعدة اتفق عليها أغلب أصوليي المذاهب السنية وتنصّ على أنه يجوز التعبّد بمجرّد الظنّ وهي قاعدة شرعت لقبول مرويات الآحاد والمرويات الضعيفة، كما أن انتصار الكلام الأشعري قد ثبت مقولة أن الحسن والقبح شرعيان وليسا عقليين، وبناءً على ذلك احتاج الفقهاء إلى دليل شرعي على كل الأحكام بما فيها تلك التي لا تحتاج إلى مثل هذا الدليل وهو ما ولّد الحاجة إلى إيجاد هذا الدليل ولو كان ضعيفًا أو مشكوكًا فيه.

بناءً على ذلك أرى أنه من الواجب أن نعدّل زاوية نظرنا إلى المسألة وأن نغيّر أسئلتنا. إن ما يثار اليوم من جدل حول صحّة «الصحيحين» وحول مدى مصداقية ما جمعه مسلم أو البخاري من أحاديث أراه أقرب إلى «الفرقعات» الإعلامية منه إلى الطرح العقلاني العلمي والموضوعي[٤]. إن الاعتقاد في إمكانية الوصول إلى «الحقيقة التاريخية» المطلقة بواسطة النقد الفيلولوجي أو النقد التاريخي بشأن تلك المرويات يعدّ من وجهة نظر الأنثروبولوجيا الثقافية، وبخاصة من وجهة نظر «النظرية الشفوية»، مجرّد وهم. فالمعروف في الثقافات التي تأسست على طبقة شفوية ثُبِّتتْ لاحقًا بالكتابة أنها، وإن ظلت تحمل آثار المشافهة، فإن الفاعل في نظام تلك الثقافة هو ما ثبّتته الكتابة فعلًا. لذلك أرى أنه من الضروري أن نسائل هذا الكمّ الهائل من المرويات من جهة أخرى هي جهة علاقتنا بها وجهة علاقتها بعصرنا بكل قضاياه وحاجاته. فهل ما زالت تلك المرويات، بالشكل الذي وصلتنا به والذي أدت به وظائفها التاريخية، قادرة على الاستمرار اليوم وغدًا، بالشكل نفسه وللأدوار نفسها، دون أن ينتج عن استمرارها مفارقات قد تضعنا على هامش التاريخ أو قد تبدينا في تناقض كامل مع القيم والمعايير والأنظمة التي اتفق عليها الوعي والضمير الإنسانيان اليوم؟

البعد من التشنج العقائدي

تحتاج الإجابة عن هذه الأسئلة إلى كثير من التجرد والموضوعية ومن البعد عن التشنج العقائدي ومن الوعي بأننا إذ نطرح هذه الأسئلة فإننا لا نرمي البتة إلى ما رمت إليه أطروحات بعض المستشرقين من تشكيك في الإسلام وفي مصادره وفي صدقيتها بقدر ما نروم، على العكس من ذلك، التصدّي إلى هذه الأطروحات. ولكن هذا التصدّي لن يكون مجديًا بمجرد التمسك الحرفي بالبناء القائم؛ لأنه لولا ما في هذا البناء من قابلية المطاعن لَمَا وجد الآخرون إلى الطعن فيه من سبيل. إن التصدّي المطلوب ممكن باعتماد نقد داخلي يسعى إلى التمييز في هذه المرويات بين ما هو قابل للاستمرار لأنه منسجم مع الوعي المعاصر ومع الضمير الإنساني ومع القيم الأصيلة التي قام عليها الإسلام وشاركه فيها سائر الرسالات الدينية كقيم الحقّ والخير والجمال والعدالة والإنصاف والتعايش السلمي بين البشر وقبول الاختلاف، وما هو متناقض مع هذه المرجعية، وفي تناقضه وحده دليل على قابلية الشكّ في صحّته. ولو تعلّق الأمر بأقوال الرسول وأفعاله، أي بالمرويات المنقولة عنه والمسندة إليه،

فإنّ المبدأ العقائدي والمنهجي في آن هو أنها لا يمكن من جهة العقل ولا من جهة الدين أن تتعارض مع هذه القيم والمبادئ القرآنية، فإذا وجد ما يتعارض معها صحّ أن يعدّ ذلك مما يشك في صحّته ويرجّح كونه موضوعًا ومختلقًا.

أما لو تعلّق الأمر بالمرويّات عن غير الرسول فإن الأمر يبدو أيسر لو حرصنا على التحرّر من هيمنة سلطة السلف على وعينا، «فهم رجال ونحن رجال» وهم أبناء عصورهم فهموا الإسلام في ضوء أسئلتها وحاجاتها وأوّلوه بما يخدم مصالحها وتطلعاتها، ونحن إذ نقول هذا فإننا نؤكّد أننا لا نشكّك في صدقيتهم؛ لأن النقد الذي ندعو إليه مستقلّ عن الأحكام الأخلاقية والمعيارية، بل إننا على خلاف ذلك نحسن الظنّ بهم ونقول: إن اجتهاداتهم كانت مرتبطة بما هو متاح لهم من معارف وخادمة لما اعتقدوه مصالح ومحاسن وموجهة بما فرضته عليهم عصورهم من إكراهات. ولكن المصالح تدور مع الزمن كما تدور معه المفاسد، والإكراهات تتغير بتغير الأوضاع، وأدوات الفهم والتأويل هي الأخرى متغيرة متطورة بتغير المعارف وتطورها، ولا شكّ أن معارف عصرنا أكثر تطوّرًا من معارف العصور الماضية بحكم قانون التراكم.

هل يمكننا أن نستمرّ في غض الطرف عن أحكام تشرّع للقتل على الهويّة الدينية بناءً على مرويات ولنا في كلام الله العزيز الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه «لكم دينكم ولي دين» (الكافرون/ ٦) و «لو شاء ربُّك لآمَنَ مَنْ في الأرضِ كلُّهم جميعًا أَفَأَنْتَ تُكرِهُ الناسَ حتّى يكونوا مؤمنين» (يونس/ ٩٩) وفيه كذلك :«لا إكراه في الدين قد تبيّن الرشْد من الغَيِّ فمن يكفُرْ بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم» (البقرة/ ٢٥٦) في إشارة إلى أن الله سبحانه وتعالى قد جعل من الإيمان مسؤولية ذاتية للإنسان يحاسبه عليها وحده بعد أن بيّن له السبل وميّز فيها بين الحقّ والباطل؟

هل يمكننا أن نستمرّ في الاطمئنان إلى أحكام تشرّع شتّى أنواع التمييز على أساس الجنس أو العرق أو المعتقد أو الوضع الاجتماعي، أكثرها يستند إلى مرويات لسنا متأكدين من صحّتها وفي التسليم بأنها أحكام قطعية في عالم أصبح يعتبر التمييز أمرًا صادمًا للضمير. والحال أن تدبّر القرآن الكريم يوقفنا على ما يعجّ به من الآيات ومن العبر التي تؤكّد مبادئ الوحدة في التنوّع والتعايش مع الاختلاف؟

وهل هناك أوضح بيانًا لهذا المعنى من قوله تعالى: «يا أيها الناس إنّا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم إنّ الله عليم خبير»؟ (الحجرات /١٣) ولو شئنا أن نعدّد نماذج من هذا الصنف لما كفانا مثل هذا المقال المحدود. هل يجدر بنا أن نستمرّ في تسليم أمر ديننا إلى أفراد يؤوّلونه بأهوائهم أو بقناعاتهم الخاصة أو بتوجهاتهم السياسية أو بدوافع ما يتيحه لهم ذلك من سلطة على النفوس وعلى العقائد ليستمروا في حكم الدنيا بالدين والحال أنه أصبح من مقتضيات سلطة الدولة أن تكون هي المستأثرة بالضبط الكلّي للمجتمع وأن هذه المسؤولية العظمى لم يعد بالإمكان أن يعهد بها إلى الفقيه أو المفتي كما كان الأمر على امتداد قرون مضت؟

إنني على يقين أن الكثير من «الشوائب» التي تلصق اليوم بالإسلام إنما مأتاها عادات اجتماعية ألفناها حتى اختلطت بالدين، أو هي متأتيّة من فهم أفراد أو جماعات تتكلّم من منطلق مصالحها وتدافع عن فهمها الخاص الذي لا يمثّل بالمرّة الفهم الوحيد الممكن، ويكفي أن نشير في هذا المجال إلى مثال واحد نراه في تأويلات جماعات الإسلام السياسي المتطرّفة التي تسبّبت وما زالت تتسبّب في وضع ديننا في موقع العداء للقيم الإنسانية والتي جلبت على بلداننا وما زالت تجلب كثيرًا من الويلات تحت غطاء خدمة الدين والدين منها براء، لنبيّن أن المشكل الحقيقي ليس في «الإسلام» بل هو في الفهم البشري للإسلام وتأويلاته البشرية التي لا تنفصل عن مقولات المصالح ولا عن دوافع السلطة. لذلك نرى أن من أوكد مجالات الاجتهاد التي ندعو إليها مجال مراجعة المرويات التي يتخذها هؤلاء وأضرابهم حجّة ودليلًا للاستمرار في بسط نفوذهم على المؤمنين من ذوي المعرفة الدينية المحدودة والبسيطة لتجنيدهم خدمة لمصالحهم وبذلك يستمرّون في سرقة إسلامنا منّا.

هوامش:

١) زهية جويرو: الإفتاء بين سياج المذهب وإكراهات التاريخ، بيروت، دار الطليعة، ٢٠١٤م.

2) Patricia Crone, Martin Hinds: God`s Caliph, Cambridge University Press, 1986, pp: 5064-.

٣) انظر على سبيل الذكر: غولدتسيهر: العقيدة والشريعة في الإسلام، ترجمة محمد يوسف موسى وآخرين، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٥٩م.

٤) نشير في هذا المجال إلى أنموذج من هذا الصنف: جمال البنّا: جناية قبيلة حدّثنا، دار الشروق، د.ت.

قلق

ماجد العتيبي

تحب الجبنة وتخاف من الرمادي، تشتري الباذنجان وتتحاشى الزيت، يمشي معك قلقك في الشارع كجرو يتنزه، تكتب قصيدة عن مدينة بعيدة وجواز سفرك مُنتهٍ، تفعل ما في وسعك كي لا تنزل دهشتك في تخفيضات محلات سنتر بوينت.

كل الذين تحبهم لا تلتقيهم دومًا «كي تجنبهم قائمة العادي، أروع أفكارك تخطر لك في الحمام وتغسلها جيدًا» قبل أن تلصقها في دفترك، هلعك القديم يعتني جيدًا بملابسه ويغسلها بالشامبو كي لا تبهت، يعجبك هذا وتصرّ على حقك في الهلع والكوي.

تكتب كلامًا «خفيفًا» كي لا تنتبه الحكومة أو يحاسبك الله، تقرأ كثيًرا عن الهمزات ومواضعها وتنسى، تقرأ عن طريقة تجهيز بيرة الشعير ولا تنسى، تفكر في السنوات التي كافحت فيها العثة وهي تحاول أن تأكل صورتك الوحيدة في جيب أبيك ويباغتك أبوك حين قرر فجأة أن يستبدل صورته الوحيدة في جيبك.

تتذكر أمك فجأة، تلتقط قلم الرصاص وترسم فرنًا قديمًا وطنجرة جديدة من الستانلس ستيل، تتذكر أختك وتحاول أن ترسم صوت أتوبيس يتوقف تتذكر أخاك وترسم مفكًّا وثلاثة براغٍ تتوقف فجأة وتلتفت لكل الأشياء التي كتبتها خلفك، وتلعن السياق لأنه تجاهل جزمتك الجديدة.



أبي يجلس في الظلام!

جيروم ويدمان كاتب أميركي
ترجمة: خلف سرحان القرشي مترجم سعودي

لدى والدي عادة غريبة؛ إنه مغرم بالجلوس وحيدًا في الظلام. أحيانًا أعود إلى البيت في وقت متأخر جدًّا. البيت مظلم، أدخل بهدوء لأنني لا أريد أن أزعج والدتي حيث إن نومها خفيف. أمشي على رؤوس أصابعي لأدخل، أخلع ملابسي في الظلام. أذهب للمطبخ لشرب الماء. قدماي الحافيتان لا تحدثان أي صوت. ألج الغرفة، كثيرًا ما كدت أتعثر به، إنه جالس هناك على كرسي المطبخ، مرتديًا بيجامته، يدخن غليونه.

أقول له:

- أهلًا بابا.
- أهلًا بنيّ.
- لماذا لا تذهب للنوم بابا؟
- سأفعل.

لكنه يبقى هناك لوقت طويل حتى بعد أن أنام. أنا متأكد أنه لا يزال جالسًا في مكانه نفسه يدخن.

في أكثر من مرة، أكون أقرأ في غرفتي. أسمع والدتي ترتب الأشياء في المنزل استعدادًا للنوم. أخي الصغير يذهب لفراشه. أسمع أيضًا أختي تدخل، أسمعها تتعامل مع الجرار والأمشاط حتى تنعدم الحركة تمامًا، أعرف حينها أنها ذهبت لتنام، ولبرهة أسمع أمي تقول لأبي: (تصبح على خير). أواصل القراءة، في الحال أشعر بالعطش -إنني أشرب كثيرًا- أذهب للمطبخ لأشرب، مرة أخرى أوشك أن اصطدم بوالدي. أحيانًا أفزع منه؛ أنسى أنه قد يكون هناك، غير أنه قابع في مكانه يدخن، ويفكر.

- لماذا لا تذهب للنوم بابا؟
- سأفعل يا ولدي.

لكنه لا يفعل. إنه فقط يجلس هناك، يدخن ويفكر، وهذا ما يقلقني. لا أستطيع أن أفهمه. يا ترى ما الذي يفكر فيه. ذات مرة سألته:

- بابا... ما الذي تفكر فيه؟
- لا شيء.

في إحدى المرات تركته هناك، وذهبت للفراش. استيقظت بعد ساعات عدة. أيقظني العطش. ذهبت للمطبخ. وجدته لا يزال هناك، انتهى من تدخينه، لكنه جالس يحدق في زاوية من زوايا المطبخ، مرَّت لحظة، عرفت كيف أتعامل مع العتمة، شربت، عيناه تواصلان تحديقهما دون أن يرف لهما جفن، اعتقدت أنه غير شاعر بوجودي، كنت خائفًا.

- أبي، لماذا لا تذهب للنوم؟
- سأفعل يا بني. لا تبق ساهرًا تنتظرني.
- لكن...، لكنك -ولساعات طويلة- تظل ثاويًا هنا! ما الأمر؟ ما الذي تفكر فيه؟
- لا شيء يا بني. لا شيء. مجرد استرخاء. هذا كل ما في الأمر.

قال ذلك بطريقة مقنعة، لم يبدُ قلقًا. جاء صوته هادئًا ولطيفًا. دائمًا هو كذلك. لكني لم أفهم -كيف يكون- جلوسُ شخص بمفرده على كرسي غير مريح لوقت طويل في الليل وسط العتمة الحالكة - استرخاءً. آه، لو أعرف السبب!

استعرضت كل الاحتمالات. لم يكن قلقًا بشأن المال؟ إنني متأكد من ذلك. لو تعلقت المسألة بالمال، لما بقي الأمر سرًّا. كذلك الحال لو أن السبب يتعلق بصحته؛ فوالدي ليس متحفظًا بشأنها أيضًا، وليس للأمر أية علاقة أيضًا بصحة أي فرد من أفراد عائلتنا. صحيح لدينا نقص ضئيل في المال، لكننا ننعم بصحة جيدة -امسك الخشب- هذا ما ستقوله والدتي لو سمعتني. ما الأمر إذًا؟ أخشى أنني لن أعرف؟ لكن هذا لا يمنعني من أن أقلق.

قد يكون يفكر في إخوته في الريف، أو لعله يفكر في والدته، أو في زوجتي والده، ومن يدري فمن المحتمل أنه يفكر في والده. لكن كل هؤلاء أموات، ومستحيل أن

يطيل التفكير بهم كل هذا الوقت، ماذا؟ هل قلت -يطيل التفكير- إن ذلك غير صحيح على الإطلاق، فهو لا يطيل التفكير البتة، بل لا يبدو أنه يفكر أصلًا. يظهر هادئًا، وعلى ما يرام، لكنه ليس راضيًا. إنه هادئ جدًّا.

لعل الأمر كما قال؛ جلسة استرخاء. لكن ذلك الاحتمال بعيدٌ. إن الأمر يقلقني. أتمنى لو أعلم ما الذي يفكر فيه. قد لا أستطيع مساعدته. وقد لا يرغب هو في المساعدة أصلًا، ولِمَ لا تكون المسألة مثلما يُصِرُّ هو؛ مجرد جلسة استرخاء. لو كان الوضع على هذا النحو فلن أقلق بشأنه. لماذا يجلس هناك في الظلام؟ هل اختل عقله؟ لا. ليست جلسة استرخاء. إنه في الثالثة والخمسين؛ متقد العقل، دقيق الملاحظة، كما هي حاله دائمًا. في الحقيقة، لم يتغير عليه شيء؛ إنه باقٍ على حبه لشوربة (الشمندر)، ولا يزال يقرأ الجزء الثاني من (التايمز أولًا)، ومستمر في ارتداء ياقات ذات أجنحة، ويظن أن بوسع (دبز) إنقاذ البلد، وأن (تيودور روزفلت) مجرد أداة تعمل لمصلحة الأثرياء. نعم، إنه على حاله في كل أموره. لا يظهر عليه أنه أكبر مما كان عليه عمره الحقيقي قبل خمس سنوات. كلٌّ لاحظ ذلك. قالوا عنه: محافظ على صحته بشكل جيد، لكنه يجلس في الظلام وحيدًا، يدخن، يحملق أمامه، من دون أن يغمض له جفن طيلة ساعات الليل. لو أن القضية كما يقول قضية استرخاء، فليس ثمة مشكلة. لكن لنفرض أن الأمر غير ذلك تمامًا. كأن يكون هناك شيء ما لا أستطيع سبر أغواره. لعله يحتاج للمساعدة. لكن لماذا لا يتكلم؟ لماذا لا يقطب جبينه؟ لماذا لا يضحك أو يبكي؟ لماذا لا يعمل شيئًا ما؟ لماذا فقط يمكث هناك وحيدًا في الظلام؟

أخيرًا وصلت لمرحلة الغضب، قد يكون مرد ذلك فضولي الذي لم يشبع، أو قلقي بعض الشيء عليه. على أية حال لقد أصبحت غاضبًا وكفى.

- أبي أمتأكد أنت أنه ما من مشكلة هناك؟
- لا. أبدًا يا بني. لا شيء على الإطلاق.
- لكني هذه المرة مصمم على ألا أغادر. إنني غاضب.
- إذًا لماذا تجلس هنا وحيدًا تفكر حتى وقت متأخر؟
- إنها جلسة استرخاء يا بني. إنني أحبها.

ضاقت عليَّ الأرض بما رحبت. غدًا سيكون جالسًا في المكان نفسه. وسأبقى محتارًا وقلقًا. لا لن أنصرف الآن. إنني غاضب.

- حسنا، وما الذي تفكر فيه يا أبي؟ لماذا تجلس هنا وحيدًا؟ ما الذي يقلقك؟ فيمَ تفكر؟
- لا شيء يقلقني، إنني على ما يرام. مجرد، مجرد استرخاء. هذا كل ما في الأمر. اذهب أنت يا بني لتنام.

لقد ذهب عني الغضب، لكن الشعور بالقلق ما زال يتملكني. لا بد أن أحصل على إجابة. لدي شعور غريب بأنه ما لم أعرف منه السبب فسأجنّ لا محالة. لذا فأنا مصرٌّ. أقف:

- لكن قل لي بربك بابا... ما الذي تفكر به؟
- لا شيء يا بني. فقط أشياء عامة. لا شيء محدد. مجرد أمور عادية.

لم أحصل بعد على إجابة.

الوقت متأخر، الشارع هادئ والمنزل يكسوه الظلام. تسلقت الدرج بهدوء، متجاوزًا تلك التي تحدث صريرًا. دخلت بهدوء. باستخدام مفتاحي، وبالمشي على رؤوس أصابعي، ولجت غرفتي. خلعت ملابسي، تذكرت أني عطشان، بقدمَيِ الحافيتينِ مشيت نحو المطبخ، قبل أن أصله كنت متأكدًا أنه هناك. أبصرت الظلام الدامس يلف كتلته المحدودبة، إنه جالس على الكرسي نفسه، واضعًا كوعيه على ركبتيه، غليونه البارد في فمه، عيناه تحدقان للأمام، لا يبدو أنه شعر بوجودي. لم يسمعني عندما دخلت، وقفت هادئًا عند المدخل أرقبه.

كل شيء ساكن، بيد أن الليل ممتلئ بالأصوات الصغيرة، حينما وقفت هناك بلا حراك، بدأت ألحظ دقات ساعة الحائط الموضوعة فوق الثلاجة، الصوت المنخفض لسيارة تمر عبر البيوت والمحلات، حفيف أوراق الشجر على امتداد الشارع بفعل النسيم، علو صوت الهمسات وانخفاضها؛ كأنها أنفاس بطيئة، كل ذلك كان سارًّا على نحو غريب. جفاف حلقي ذكرني، خَطَوْتُ برشاقة داخل المطبخ:

- أهلًا بابا؟
- أهلًا بني.

جاء صوته ضعيفًا، كأنه يحلم. لم يغير من وضعيته، ولم يرفع عينيه عما كانتا تحدقان فيه.

لم أتمكن من إيجاد صنبور الماء، الظل المعتم للضوء القادم من مصباح الشارع عبر النافذة، جعل الغرفة تبدو أكثر ظلامًا، وصلت للسلسلة القصيرة في منتصف الغرفة، أدرت مفتاح الضوء.

استوى في جلسته بهزة كأنه قد لُدِغَ:

- ما الأمر يا أبي؟
- لا شيء يا بني. لا أحب الضوء.

أطفأت الضوء، شربت الماء ببطء. لا بد أن آخذ الأمر ببساطة ولا بد أن أصل إلى نهاية.

- لماذا لا تذهب لتنام؟ لماذا تجلس إلى وقت متأخر في هذا الظلام؟
- حسنًا. أنا لست معتادًا على الأضواء عندما كنت طفلًا في أوربا، لم يكن لدينا أضواء.

بدأ قلبي يرقص طربًا، التقطت أنفاسي جذلًا، أعتقد أنني فهمت، تذكرت قصص طفولته في النمسا. رأيت الإشعاع الواسع لذلك النُّزُل، جدي خلف الحانة، الوقت متأخر، ذهب الزبائن، وهو يغالب النعاس، رأيت رماد الفحم الحجري الذي كان متقدًا، رأيت البقية الباقية من زئير النار الهادرة. الغرفة لم تزل مظلمة، وظلامها يتزايد؟ وهناك طفل صغير جاثم على كومة من الأغصان الصغيرة الموضوعة على أحد جوانب الموقد الكبير، نظراته المحدقة اللامعة مثل النجوم؛ مثبتة على البقايا الباهتة للهب الميت، كان ذلك الطفل والدي.

أتذكر متعة تلك اللحظات القليلة بينما أنا واقف بهدوء في الممر أراقبه:

- أتعني أنه ليس ثمة مشكلة؟ تجلس في الظلام لمجرد أنك تحبه!

وجدت أنه من الصعوبة منع صوتي من الارتفاع في ضجة سارة:

- بالتأكيد. لا أستطيع التفكير عندما تضاء المصابيح!
- وضعت نظارتي، وعدت أدراجي باتجاه غرفتي:
- تصبح على خير بابا.
- وأنت بخير يا بني.

تذكرت شيئًا ما، وعدت:

- ما الذي تفكر فيه، بابا؟
- أتى صوته كأنه قادم من بعيد، هادئًا ومستويًا:
- لا شيء.

أردف بهدوء أيضًا:

- لا شيء غير عادي.

هوامش:

جيروم ويدمان: من أصل يهودي، والده مهاجر نمساوي. ووالدته من المجر. ولأن والديه لم يكونا يتحدثان اللغة الإنجليزية، لم يتحدث (ويدمان) هذه اللغة بطلاقة حتى بلغ الخامسة من عمره. تزوج من الكاتبة إليزابيث آن، في عام ١٩٤٣م. أنجب منها أولادًا عدة من بينهم: جيفري وجون ويتني. درس ويدمان في كلية (سيتي)؛ (الآن كلية سيتي في جامعة سيتي في نيويورك) من ١٩٣١م إلى ١٩٣٣م، وفي كلية (واشنطن سكوير) من ١٩٣٣م إلى ١٩٣٤م، وكذلك في كلية الحقوق في جامعة (نيويورك) من ١٩٣٤م إلى ١٩٣٧م. تضمنت خدمته العسكرية العمل في مكتب معلومات الحرب من ١٩٤٢م إلى ١٩٤٥م. وقبل أن يصبح كاتبًا متفرغًا، عمل في كثير من الوظائف ومنها وظيفة محرِّر إخباري، وموظف في البريد، ومحاسب. كان عضوًا في نقابة المؤلفين، وفي رابطة المؤلفين الأميركية، التي تولى رئاستها من عام ١٩٦٩م إلى عام ١٩٧٤م، وكذلك في نقابة كتاب شرق أميركا. عندما تخرج (ويدمان) من المدرسة الثانوية، كان الكساد الكبير في أوجه. قرأ كثيرًا للمتعة فقط، وحصل على وظيفة في حي الملابس في مدينة نيويورك مقابل راتب أسبوعي يبلغ ١١ دولارًا. وقد تحققت مهنته في الكتابة بعشرة دولارات حصل عليها عندما قبلت إحدى المجلات المحلية قصةً قصيرةً كتبَها.

كتب روايته الأولى، «يمكنني الحصول عليها لك بالجملة»، مشاركة منه في مسابقة ثقافية، وكان يكتب فصلًا منها في كل ليلة، ورغم أن الرواية لم تفز بجائزة في تلك المسابقة فإنها نشرت لاحقًا، ولاقت استجابة نقدية إيجابية جدًّا. كتب أيضًا بعض المسرحيات، وألَّف بعض المقطوعات الموسيقية. توفي عام ١٩٩٨م.

يوجين دبز، عالم اجتماع أميركي وناشط سياسي، عاش في المدة ما بين (١٨٥٥-١٩٢٦م)، ورُشح للرئاسة خمس مرات. (المترجم).

تيودور روزفلت، الرئيس الأميركي السادس والعشرون، ولد عام ١٨٥٨م، وتوفي عام ١٩١٩م، دامت مدة رئاسته ثماني سنوات ابتداءً من عام ١٩٠١م. (المترجم).

نصوص

عبدالفتاح بن حمودة (إيكاروس) شاعر من تونس

١
هادئًا كعادتي

أعود مساءً حاملًا محفظتي السوداء. أحكّ ذقني في أثناء العودة قائلًا: الناس نوعان، نوع مثل العشبة التي تحرق اليد، ونوع مثل البذرة التي تلسع الظّهر. وأظل أفكر كثيرًا في العشبة والبذرة أيّهما الأجدر بالبقاء في كفيّ مدّةً أطولَ. أحيانًا أقولُ: العشبةُ اليانعة فأتذكّر مقصّ الأعشاب والبستانيّ اللّئيم وأحيانا أقولُ: البذرةُ اللّينةُ فأتذكّر طمعَ الفلّاح.

لا أعرفُ حقًّا أنّني اخترتُ إحدَاهُما، هذه العشبة اليانعة التي قطعها مقصّ بستانيّ أم تلك البذرة اللّينة التي فلقَها محراثُ حقل؟

٢
هي كلمة.. هي كلمة

هي عشبة بمجرّد سقوطها مثل ملاك، هي زهرة بمجرّد وصولها إلى يد بستانيّ، هي حبّة قمح بمجرّد سقوطها من منقار، هي شمس بمجرّد أنّك انتظرتها ألفَ عام، باسطًا ذراعيك مثل كلب قرب مدخل الباب.

٣
الربيع

كيف لي أن أشكر الرّبيع على تأخّره في المجيء هذا العام. فقد انتظرت قدومَه خائفًا بعد أن فعل بي الشّتاء فعلَته بريحٍ صفّرت في أذنيّ لياليَ طويلةً. حدّثني الشّتاء أكثرَ من مرّة متوعّدًا أن الرّبيعَ -شقيقَهُ- لن يأتي إلّا لقطع رأسي، فقط، لأنّني جادلته طويلًا حول هبوط فصل خامس خنقَتْه أمُّه خَشْية الفضيحة.

٤
سأبحث عن بيت جديد

حاولتُ أن أجدَ بيتًا جديدًا، فالبيت الـذي أقيـم فيـه صـار قديمًا كـما تـرون. لا أملك تلفازًا، أو ثلاجةً لحفظ الخضر والبيض واللّحوم، أو صحونًا للأكل وأواني للطبخ. فقد صارت الكتبُ أوانيَ مصعُوقةً والأقلامُ ملاعقَ والكلماتُ أحْبُولةً للضّوء. وصار من المقرف أن أبصُقَ على الشّمس كلَّ صباحٍ متوعّدًا ببيع العالم مقابل سلّة بيض فاسد.

٥
إهانة

صار من التفاهة أن أدّعي أمام جُلّاسي أنني أعمل خادمًا مطيعًا لدى هذه السيّدة، فهي كما تـرون صارت تهينني وتمعن في إذلالي أمام الجيران. ذلك أنّها حكمت عليّ مؤخّرًا ألّا أبـرزَ عضلاتي المفتولة في أثناء قلع أعشاب الحديقة. فأنا زوج محتال في نظرها بملازمتي لشجرة البرتقال كلّ يوم. لم أكن لصًّا سيئًا كما يتراءى لكم؛ لأني لم أكن أريد غير حراسة الشمس.



قصيدتان

محمد محمد اللوزي شاعر يمني

١- فتاة الكوتشينة

من بين أوراق الكوتشينة
أرادت أن تفر الفتاة
لولا أن لا عاشق لها خارج اللعبة

فتاة الكوتشينة
التي تغمز للاعب الذي يحوزها
ولا تتوقف عن الابتسامة والغمز
كلما نظر إليها

فتاة الكوتشينة
التي تحترق وتصير رمادًا
ما إن تضعها يد على الطاولة

٢- فتى الكوتشينة

أنا ورقة الكوتشينة
التي تمسك بها يدك بشغف
وتنتظر الطاولة وصولها

أنا ورقة لعبك الأخيرة
التي تؤجلين نزولها
لأنني المُقامر به في كل لعبة

أنا الولد الأخرس في يدك
أسمع القهقهات من حولي
حين تضعني يدٌ ما على الطاولة
ولا يسمع نبضات حزني أحد



القصيدة

عبدالوهاب أبو زيد شاعر سعودي

القصيدةُ تبكي وتضحكُ
تغفو وتصحو
القصيدةُ تُثبتُ
ما شاءت المفرداتُ لها من ظلالٍ وتمحو
من ملامح شاعرها ما تشاءُ
القصيدة نار وماءُ
يولدان معًا
ويظلان مشتعلين ومندفقينِ معًا
والقصيدة ذاك الملاك الذي قد نفته السماءُ
إلى الأَرْضِ، تلك التي احتضنته
لينبتَ من رحمِ الأَرْضِ قمحُ
ليحصده الجائعونْ
والقصيدة تلك الوساوسُ، تلك الهواجسُ
تعبرُ كالبرقِ في القلبِ
تلك الظنونْ
التي لم تزل منذ كانت تلحُّ
لنتبعها في الظلامْ
القصيدةُ عينُ الحروفِ التي لا تنامْ
والقصيدةُ ما يتفتّقُ في القلبِ
إذ يتصارعُ فينا ضمادٌ وجرحُ
فيعزبُ عنّا حسابُ الزمانِ، لننسى عبورَ الدقائقِ
ننسى مرورَ الثواني

القصيدةُ تبحرُ من دونما أملٍ في الوصولِ
إلى ضفةٍ أو مواني
والقصيدة تلقي بصنارة الكلمات ببحر المعاني
لترجع في آخر اليوم (إن رجعت)
وهي تحملُ في قعرِ جَعْبَتِها حفنةً من أغاني
القصيدة تمشي على الشوكِ
حافيةَ الروحِ
لكنها لا تصيخ لصوتِ الألمْ
القصيدةُ مولعةٌ بالضلالِ
وكم أوشكت أن تتوه ببرِّيَّة الكلماتِ
فما دلَّ من خرجوا يقتفون خطاها عليها
سوى خيطِ دمْ
سائلًا من حشاشة شاعرها
ليبلَّ عروقَ الورقْ
لكأنَّ القصيدةَ نارٌ متى لامست كفَّ شاعرها
في الظلامِ احترقْ
أم تراه يضيءُ!
القصيدةُ رشقُ المطرْ،
وهو يصعدُ نحو السَّمَاءِ، وطفلٌ بريءُ
يتسلقُ في نشوةٍ درجَ الليلِ نحو القمرْ
القصيدةُ ما لا يغيبُ وما لا يجيءُ!



التوأم الذي صار وحيدًا

لطف الصراري كاتب يمني

نهض عمر من فراشه قبل طلوع الشمس. كانت تلك إحدى عاداته الثابتة إلى ما قبل أربعة أشهر، حين كان هو وشقيقه التوأم ينامان متجاورين. نادته أمه ليخرج من غرفته ويتناول الإفطار مع رجال وأصدقاء العائلة، لكن صوته أتى من خارج البيت؛ «شابع يامّه الله يحفظك». تقدمت بضع خطوات من الصالة الصغيرة ودخلت غرفتها متتبعة مصدر الصوت. «شابع من متى يا بني؟ حتى العشاء ما تعشيت». «إلا أكلت آخر الليل يامّه...». أطلّت من نافذة غرفتها مثلما كانت تفعل حين كان يلعب هو وأخوه تحت شجرة الليمون. «اليوم معك امتحان يا بني. اصطبح وروح المدرسة». «لا يامّه الله يحفظك. أشتي أرُوح معاهم.» لكن الأم المكلومة أصرت على أن يذهب لأداء أول امتحان للثانوية العامة؛ «قد رحت معاهم يومين. اليوم روح المدرسة. يعلم الله يروّحوا بالجثة وإلا مثل كل يوم» .

منذ تلقت العائلة خبر مقتل شقيقه التوأم، أغدق عليه الجميع حنانًا فائضًا وحظي بضعف الاهتمام الذي كان يحظى به مع أخيه مجتمعَين. هو لا يريد حنانهم الغامر، بل يريد اللحاق بأخيه، وأمه فقط من تعوقه عن ذلك؛ فخلال أسبوع مضى، رأى لأول مرة، مشهدًا حيًّا لما يفعله الحزن بأم فقدت ابنها. كان ذلك كفيلًا بأن يجعله يستكين أمام غبنه وحزنه، ويستجيب لأوامرها؛ أوامر اختلطت بالدموع ونشيج يغيب في سلسلة من الغصص تتدفق بلا توقف. حين تفعل ذلك، يعرف التوأم الذي صار وحيدًا، أن عليه أن يهرع ليرتمي في حضن أمه المكلومة. في الواقع، كان هو من يحتضنها، تاركًا لعابها المتدفق مع النشيج الخابي وانكسار القلب، يسيل على رأسه.

حين بدأت بتكرار أوامرها له بالذهاب لأداء الامتحان، انتفض من تحت شجرة الليمون واتجه نحوها. كانت لا تزال تنتحب على حافة شاقوص النافذة عندما وضع يده على كتفها؛ «حاضر يامّه، بروح الامتحان». التفتت إليه واحتضنته، مغدقة عليه دعوات من شأنها أن تضيء طريق الأعمى. لم تتمالك نفسها لتبقى واقفة. حتى الجدار الذي ارتمت عليه لم يسندها؛ ليس فقط، بسبب الطلاء الزيتي الأملس أو لأنها ترتدي عباءتها السوداء ذات الملمس الزلق. كانت بالأحرى مفرغة القلب، وخائفة من أن تفقد ابنها الآخر أيضًا. حزن وخوف جعلاها أكثر هشاشة وترتدي عباءة الخروج طوال الوقت تحسبًا لأي طارئ.

قبل أن تفلت يديها من تطويق رأسه، أخذت تتشممه بأنفاس طويلة، وعاودتها نوبة النحيب. تعرّج صوتها وهي تخبره بأن لهما نفس الرائحة، نفس الصوت ونفس بنية الجسم... وما إلى ذلك من التشابهات. كان هو ينتحب أيضًا، لكن بصوت مكتوم.
رفع رأسه من حضنها وقبّلها على رأسها، مؤكدًا
ذهابه إلى المدرسة.

في دولاب ملابسهما المشترك، كانا يحتفظان بكل ما يخصهما من الوثائق الدراسية وغيرها من المتعلقات الشخصية. وبعد أن ذهب عمرو إلى جبهة القتال، ظل عمر يتابع إجراءات تقدمهما معًا للامتحان الوزاري الأخير. كان ينتظر عودة أخيه، ولم يتجرأ حتى على التفكير بلومه على تركه وحيدًا. وعندما طلبت إدارة المدرسة صورًا شخصية للطلاب، ذهب إلى الأستديو ومعه بذلة إضافية تخص عَمْرًا. وهكذا ضَمِن حصول أخيه على «رقم جلوس» يؤكد استمراره في الدراسة ويثبت هويته أمام لجنة الامتحان. ما تبقى من تلك الصور أعطاها لأبيه وأعمامه وأخواله الذين طلبوا منه توفيرها لأغراض تشييع جنازة توأمه الشهيد.

واقفًا أمام المرآة المثبتة على الدولاب الخشبي، غيّر ملابسه وأعاد ترتيب شعره السلس بالتسريحة نفسها التي طالما تشاركها مع توأمه. وفي الخارج، كان حشد من الرجال المسلحين يقفون أمام البيت؛ على أكتافهم بنادق كلاشينكوف ويحتسون الشاي بعد الإفطار في كؤوس بلاستيكية. إنهم يتأهبون للانطلاق في موكب واحد لليوم الثالث على التوالي، لجلب «جثمان الشهيد». الشهيد الذي مزَّقت جسده قذيفة أثناء جولة اشتباك شرسة، ولم يتمكن أحد من إخراجه من ساحة المعركة. «هو مش وحده. جنبه كثير شهداء نحاول إخراج جثامينهم. لكن بعضهم علينا جمع أشلائهم أولًا...» كان هذا مقتطفًا من خلاصة الرد الذي سمعه مع رجال العائلة خلال اليومين الماضيين. وأثناء مروره بين سيارات الموكب المتأهبة للانطلاق، كان يتردد ذلك الرد في رأسه كشظايا قذيفة. أكثر من عشر سيارات مغطاة بشعارات الحرب وملصقات مكبّرة لصورة الشهيد. لن يلاحظ أحد أن تلك الصورة ما هي إلا نسخة من الصورة المثبتة على وثيقتي دخول الامتحان لكلا التوأمين. الفارق الوحيد أن إحداهما بقميص وسترة، والأخرى بقميص فقط. أما كون الصورتين لشخص واحد، فهذا ما لن يخطر على بال. بالأحرى، لن يهتم لذلك أحد، ولا سيما أن قلوب الأمهات هنا لا تقوى على مشاهدة ما يذكّرهن بأولادهن الموتى. مضى التوأم الذي صار وحيدًا إلى الأبد، مستوحشًا كل طريق يمشي فيه بدون توأمه. وفي قاعة الامتحان، كتب اسمه في دفتر الإجابة: عمرو...



مجنون التلّ

علي العامري شاعر أردني

مجنونُ التلّ ينشّفُ ضوءًا فوق حبال الجيرانِ، ويكتب ما يمليه عليه الظلُّ. يُسيّلُ أغنيةً في وادي زقلابَ، يرافق أشجارَ الليمونِ، يُحدّثها عن حربٍ حرقت أرواحَ الأخضر واليابسْ.

برميلٌ
محشوٌّ
بظلامٍ مسنونٍ
ألقاهُ
الطيارُ الأعمى
من طائرةٍ عمياءَ
على
حقلِ القمحِ النائمِ
في خضرته القصوى.

طارَ الطينُ، وطار النهرُ، وطارت أشجارُ السّروِ، وطار المرعى، والشهرُ الخامسُ طار، وطار قميصٌ مثقوبٌ عند الصدرِ، وطارت قبّرةٌ من شجرة سدرٍ كانت تحرسُ قبرًا في أعلى التلّ قريبًا من نهر الأردنّ.

مجنونُ التلّ يُحدّث أشجارًا
يرسمُ بالفحم على جدرانٍ بيضاءَ وجوهَ الحصّادينَ، مناجلَ تلمعُ بين سنابلَ من ذهبٍ، أطفالًا فوق الألواح الخشبيةِ، أحصنةً تسحبُ خطَّ الصّيفْ.

مجنونُ
التلّ
يدندنُ
أغنيةً
بين بيوت الطينِ،
ويرسمُ بالفحم وجوهَ صبايا كنّ يُعبئنَ الضوءَ صباحًا بسُطولِ القصديرِ، ويشبكنَ النعناعَ البريّ أكاليلَ لهنّ، وكانت في الطرقاتِ ترنّ الضحكاتُ. على مهلٍ يتمايلنَ، كما تتمايلُ أشجارُ الرّمانِ. على مهلٍ يرجعنَ إلى قريتهنَّ قُليعاتَ، ليسكنَ حنينًا لبيوتٍ أُولى كانت في بيسانْ.

مجنون التلّ يحوم بمعطفِهِ الأسودِ، صيفًا وشتاءً، يكتبُ أسئلةً فوق جدارٍ أبيضَ:
كيفَ يعيشُ الظلُّ المهجورُ، وكيف تعود الروحُ إلى مسقطها الأولِ، كيف تنام الأشجارُ المهجورةُ، كيف يسيلُ الحجرُ المهجورُ، وكيف يَرقّ الرفُّ المهجورُ، وكيف تبوح دِلالُ القهوةِ في تشرينَ الأولِ،
كيفَ
تنامُ
مفاتيحُ الأبوابِ بلا أبوابْ.
مجنونُ التلّ يكلّمُ ظلًّا مرسونًا عند قناةٍ، ويدسّ غمامًا بين شقوقِ الصّخرِ، ويعقدُ خيطًا حول الغيبِ، ويمشي مثل الضوء المهجورْ.

بيسانُ هنا، وعلى كتفيها شالُ حقولٍ، وهنا وادي العشّةِ، خطّ المحراثِ هنا، زهرةُ نارنج تضيء الغائبَ والمكتوبَ، قُليعات هنا تصغي لرفيفِ النارِ، مقامٌ أخضرُ في قريةِ وقّاصَ هنا، وعباءةُ جدّي إبراهيم هنا، وقطوف من دمعِ الضوءِ، حصانٌ في الساحةِ، بابُونجُ يزهرُ فوق سقوف الطينْ.

مجنون التلّ يتمتمُ بالأسماءِ العليا للدهرِ، وبالأسماءِ الأولى لشتاتِ العنوانِ، وبالأسماءِ المطلوسة في القرطاسِ،
ويرفعُ

ظلا
ملقى
في
التابوتِ،
ويمشي
نحو
يتيمٍ يغفو
مثل الخطّ
على
حجرٍ منقوشْ.

مجنونُ التلّ
يروحُ
يجيءُ
يرى
زلزالًا يلهو بالمحو وبالخيطانِ
يرى
شهبًا تمرقُ بين مرايا
ويرى
ريشةَ ديكٍ في وَجْرِ الجمعةْ.

مجنون التل يرافق أشجار الليمون، يُحدّثها عن حربٍ وخنادقَ، عن أطفالٍ ركضوا تحت الموتِ، وعن تاريخِ النارِ، وعن كهفٍ يحلمُ بالطيرانْ.

مجنون التلّ
يعلّقُ
فوق جدارٍ
خرزًا
ويروحُ إلى الكهفِ المهجورِ،
لينحتَ
صورةَ مجنونٍ
في
حجر الفقدان.

الشارقة- ٦ أكتوبر/ تشرين الأول ٢٠١٨م

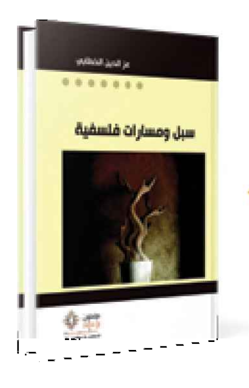
يرد في النص أسماء أماكن في فلسطين والأردن:
بيسان: هُجِّر أهلي منها قسريًّا إثر الاحتلال الإسرائيلي عام ١٩٤٨م.
وادي العشة: في بيسان وهو أحد روافد نهر الأردن.
وادي زقلاب: في الأردن من أماكن طفولتي.
وقّاص: قرية في وادي الأردن، ولدتُ فيها.
قليعات: قرية طفولتي في وادي الأردن، على حدود فلسطين.



الكتاب: سبل ومسارات فلسفية

المؤلف: عز الدين الخطابي

الناشر: مؤسسة مؤمنون بلا حدود



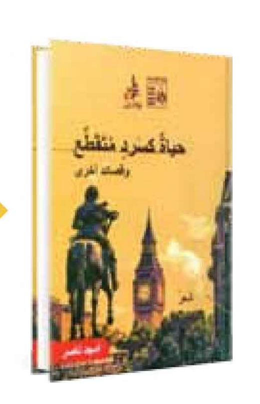
يسعى هذا الكتاب إلى الإجابة عن سؤال إشكالي مركزي وهو: بأي معنى يمكن عدّ الفلسفة نموذجًا للفكر المتسم بتنوع وتعدد واختلاف الآراء والمواقف، ونموذجًا أيضًا للثقافة الديمقراطية المدافعة عن قيم الاختلاف والحق والتقدم والتسامح؟

لمعالجة هذه الإشكالية، حاول المؤلف تتبع سبل الفلاسفة ومساراتهم (في الحقبتين الحديثة والمعاصرة على وجه الخصوص)، عبر عرض لأبرز القضايا المهتمة بالقيم المذكورة والمدعمة لثقافة الحوار القائمة على فكر الإنصات لقول الآخر المختلف، والعمل على التفاهم معه أو الاعتراض عليه، في إطار تبادل حر ومتكافئ للأفكار.

الكتاب: حياةٌ كسردٍ متقطع

المؤلف: أمجد ناصر

الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية



في تقديم الشاعر للطبعة الجديدة من الديوان يقول: «وقعتُ مثل غيري في هذا الالتباس الذي جعلنا نكتب قصيدة لها شكل قصيدة التفعيلة وتقطيعها إلى أبيات على الصفحة، لكن من دون وزن، ونسميها قصيدة نثر، حتى صدر هذا الديوان طارحًا عليَّ، وربما على الشعرية العربية، سؤالًا لم يبرح مذ ذاك: أهذه قصيدة نثر، أم أقاصيص شعر، أم حكايات مبتسرة؟ لم يكن سهلًا تقبّل نصوص هذا الديوان باعتبارها قصائد، وقصائد نثر بالتحديد؛ لأن الشكل السائد لقصيدة النثر العربية له هيئة قصيدة التفعيلة تمامًا. نثريتها عند من يكتبونها تأتي من غياب الوزن ليس إلا».

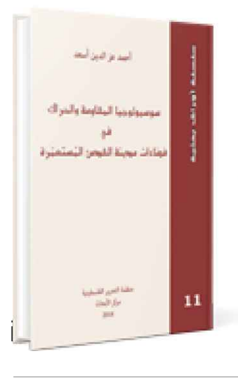
الكتاب: المبارزة.. باكستان على مسار رحلة القوة الأميركية

المؤلف: طارق علي **ترجمة: حسين علي**

الناشر: دار الطليعة الجديدة ببيروت



تعطي صحف الأوربيين والأميركيين الشماليين انطباعًا بأن المشكلة الرئيسة -إن لم تكن الوحيدة- التي تواجه باكستان، هي قوة الملتحين المتطرفين المتخفين في كشمير الهندية، الذين -كما ترى تلك الصحف- على وشك السيطرة على البلاد. على هذا الأساس، فإن ما أوقف الإصبع الجهادية من إيجاد طريقها إلى الزناد النووي، هو الجنرال مشرَّف. كان واضحًا في عام ٢٠٠٧م أن الجنرال ربما يغرق في بحر من المشاكل؛ لذلك دفعت وزارة الخارجية الأميركية طوق نجاة منفوخًا إلى حدوده القصوى في هيئة بنازير بوتو. لكن بعضًا كان يتساءل، منذ شهور قبل مأساة اغتيالها في ديسمبر ٢٠٠٧م، عما إذا كانا سيغرقان معًا؟

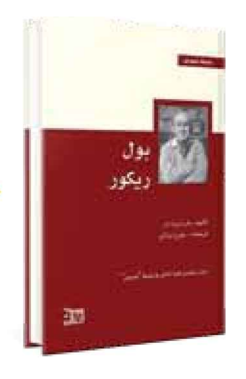


الكتاب: سوسيولوجيا المقاومة والحراك في فضاءات مدينة القدس المُستعمَرة

الناشر: مركز الأبحاث - منظمة التحرير الفلسطينية

المؤلف: أحمد عز الدين أسعد

يقارب المؤلف طبيعة المقاومة المقدسية التي أخذت شكل اللاحركات الاجتماعية، مستعيرًا مفهوم الكاتب الإيراني آصف بيات، كما يدرس سياسات الاستعمار الإسرائيلي في القدس عبر مراحل تاريخية مختلفة، وتحوّلات أنماط المقاومة في المدينة المحتلة. يركز الباحث على دوافع تشكل الحراك المقدسي وشرارته، ودور الفواعل السياسية والثقافية والاجتماعية في القدس وخارجها في الحراك، وسوسيولوجيا النخبة المقاومة.



الكتاب: بول ريكور

المؤلف: جان غروندان   ترجمة: جورج زيناتي

الناشر: دار الكتاب الجديد

الذين حالفهم حظ في أن يكونوا معاصرين لريكور اعتادوا أن يروا كل خمس سنوات أو ست سنوات كتابًا ضخمًا يصدر له. وهذا الكتاب يعالج موضوعات يألفها قُرَّاؤه. غير أنه كان يتناولها في كل مرة من زوايا مختلفة ومن مرجعيات جديدة. إن مصنفاته قد اكتملت الآن، وهي تقرأ في العالم بأسره. ولكي يدخلنا جان غروندان إلى هذه المؤلفات المعقدة نراه يتبع الخط الأحمر للهرمونيطيقيا. وهو بذلك يمنحنا فرصة الفهم لغنى هذا الفكر الذي يمثله أحد أهم الفلاسفة في القرن العشرين.

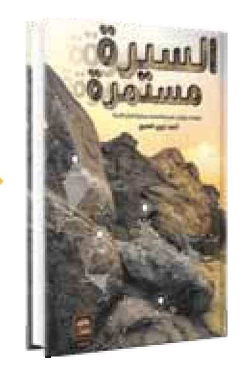


الكتاب: الإنترنت وشعرية التناص في الرواية العربية

المؤلف: الدكتور محمد هندي

الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

يتناول الكتاب ما أضافه الإنترنت إلى ظاهرة التناصية في الرواية العربية، خصوصًا أنه أصبح محورًا أساسيًّا في تشكيل القصص بأبعاده الواقعية والدرامية، فتوظيفه لم يكن مجرد الاقتباس أو الزخرفة الشكلية. ويعرض الكتاب أشكال التناص في مرحلة الإنترنت وصورته وعلاقة ذلك بالأنا الساردة في رواية الإنترنت والشعر والأغنية، وآليات تقديم التناص في رواية الإنترنت.



الكتاب: السيرة مستمرة

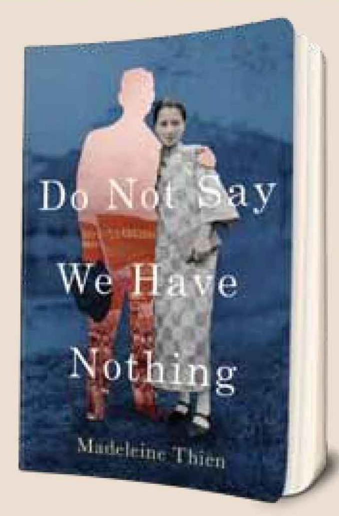
المؤلف: أحمد خيري العمري

الناشر: منشورات «عصير الكتب»

يقدّم هذا الكتاب قراءة جديدة في نشوء الدعوة الإسلامية منذ مولد النبي محمد حتى نهاية المرحلة المكّية، ليس عبر مقاربة الأحداث والمحطات الأساسية فيها، بل بتقديم تحليل نفسي لعدد من الشخصيات الفاعلة في تلك المرحلة ونمط سلوكها وكيفية بناء التحالفات التي اعتمدت على الصلات وتشابك العلاقات والمصالح بين أطرافها، كما يقف عند بعض المغالطات التاريخية التي تفنّدها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وانعكاسها على مسار الصراع السياسي في مكة.

«لا تقولوا إننا لا نملك شيئًا»
رواية الصين المعاصرة

علي عبدالأمير صالح كاتب ومترجم عراقي



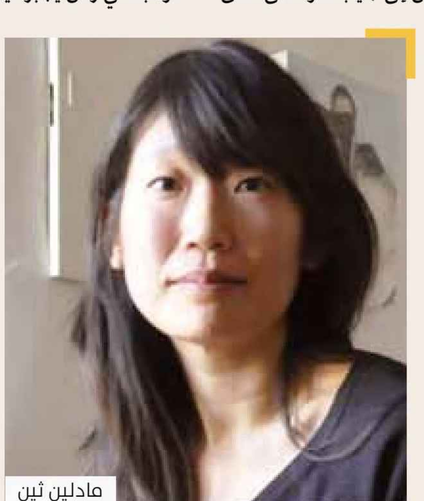
«في عامٍ واحد، غادرنا أبي مرتين. في المرة الأولى، كي يضع نهايةً لزواجه، وفي الثانية، حين انتحر. يومذاك، كنتُ في سن العاشرة» في روايتها المعنونة «لا تقولوا إننا لا نملك شيئًا»، الصادرة في عام ٢٠١٦م، تأخذنا الكاتبة الصينية الكندية مادلين ثين إلى داخل أسرة كثيرة الأفراد في الصين، وترينا حيوات جيلين متعاقبين – أولئك الذين عاشوا في أثناء «الثورة الثقافية» التي أطلقها ماو تسي تونغ في عام ١٩٦٦م ودامت عشرة أعوام، وأولادهم، الذين أصبحوا طلبة جامعيين محتجين في «ساحة تيانانمين» في قلب العاصمة بكين. في لب هذه الرواية الملحمية ثمة شابتان: ماري جيانغ «جيانغ لي – لينغ» وأي – مينغ.

من خلال العلاقة المتبادلة بينهما تسعى ماري جيانغ إلى جمع أجزاء حكاية أسرتها الممزقة في فانكوفر يومنا الحاضر، باحثةً عن أجوبة في الطبقات الهشة لقصتهم الجماعية. يكشف مسعاها هذا النقاب عن كيف أن كاي، أباها المبهم، جيانغ كاي، وهو عازف بيانو موهوب، ووالد أي - مينغ؛ سبارو، المؤلف الموسيقي الخجول واللامع، إضافة إلى تسهولي، معجزة الكمان، كانوا مرغمين على أن يتخيلوا من جديد ذواتهم الفنية والشخصية إبان الحملات السياسية في الصين وكيف أن مصائرهم تتردد عبر الأعوام بعواقب ثابتة. برعتْ ثين في تدوين رواية على قدرٍ كبير من النضج والتعقيد، الفكاهة والجمال، رواية هي في آنٍ حميمية وسياسية بنحوٍ كبير، مدتْ جذورها في تفاصيل الحياة بالصين لكنها استثنائيةً في كونيتها.

ومما يلفت القارئ والناقد الأدبي هو قوة الحبكة ومتانة الأسلوب ورقة الكلمات وشاعريتها بحيث إن المتلقي لا يكاد يلتقط أنفاسه وهو يلتهم صفحات هذه الرواية الأخاذة، فنرى الكاتبة تقفز من زمنٍ إلى زمن في لعبة سردية ذكية؛ إذ يتنقل الروي بحرية بين الماضي والحاضر، تارةً للأمام، وطورًا للوراء. وفي صفحات هذا الأثر الروائي المهم تُعرّفنا ثين موسيقا بتهوفن وباخ وشوستاكوفيتش وكثير من الموسيقيين الغربيين، والإرثَ الأدبيَّ والفكريَّ والفنيَّ للكُتاب والفلاسفة والرسامين والموسيقيين الصينيين منذ زمن السلالات الحاكمة والاحتلال الياباني حتى يومنا الحاضر. نتعرّف آلاتٍ موسيقيةً صينيةً لم نسمعْ عنها من قبلُ، ولا يفوت الكاتبة أن تصف لنا درجات السلالم وطرائق العزف والأحاسيس التي ترافق الاستماع للألحان والمؤلفات الموسيقية؛ وهذا بالطبع لم يأتِ من الفراغ، على نحو ما يقول اليونانيون، بل من خلال دراسة عميقة، متخصصة؛ لأن كاتبتنا درست الموسيقا والباليه قبل شروعها في الكتابة الإبداعية. نعم، حازتْ ثين شهادةَ البكالوريوسِ في الرقص المعاصر من «جامعة سيمون فريزر» قبل نيلها شهادة الماجستير في الكتابة الإبداعية من «جامعة كولومبيا البريطانية»، بعد حصولها على منحة دراسية.

وفضلًا عن ذلك، لا يفوت القارئ اللبيب أن ينتبه إلى أن الكاتبة تعمدتْ أن تتخذ روايتها هذه بنية مؤلَّف موسيقيّ، فالجزء الثاني من الرواية سمّته المؤلفة «الفصل صفر»، وهو يتكوّن من سبعة أجزاء على غرار درجات السلَّم الموسيقي السبع، وفي نهاية الكتاب تضع لنا الخاتمة التي سمّتها: «التقفيلة»، وهي المقطع الختامي من اللحن الموسيقي. وهذه إشارة واضحة إلى أن الكاتبة تريدنا أن نتلقى أو نتذوق عملها الروائي بوصفه مؤلَّفًا موسيقيًّا حاله حال تلك المؤلَّفات التي أبدعها الموسيقيون الأثيرون لديها من أمثال: باخ، ودميتري شوستاكوفيتش، وليونارد كوهين، وغلين غولد، وسواهم. ولِمَ لا، وهي التي مَوْسَقتْ كلماتها ووفرتْ لنا

متعةً ما بعدها متعة حين أخذتنا إلى عالمها المشحون بالعواطف الجياشة، وكدنا نذرف الدموع ونحن نقرأ بشغف ما دوَّنه قلمها الذهبي. اقـرؤوا معي هذه الكلمات الجميلة التي تتحدث فيها مادلين ثين عن بطلها الشاعر وِين الحالم: «كل شيء في الجو هو زوجته الحبيبة، سويرل، السماء الفيروزية، الرمل الذي يومض كالنجوم، نـور الشمس الـذي يلامس جلـودنا». الـزوجـان وِين الحالم وسويرل، لم يعودا يعيشان معًا. لقد تقاذفتهما حملات الرئيس ماو يَمْنةً ويَسْرةً، ولم يتمكنا من العيش معًا، وتعيَّن عليهما أن يقضيا شطرًا كبيرًا من حياتيهما في الصحراء. وها هم المدانون يكابدون ظروفًا قاسيةً بسبب جرائم لم يرتكبوها بل لُفقتْ ضدهم زورًا وبهتانًا. دعونا نقرأ السطور الآتية: «كانوا قد نقلوني في عربة خفيفة ذات دولابين يجرها حصان إلى جيابانغو. على مدى أشهر، رفضتُ أن أصدق أنني حللتُ هناك. رجـالٌ جريمتهم الوحيدة هي الانتقاد النزيه، كانوا يحفرون الخنادق ويصيبهم الهزال. في أثناء تلك الحقبة، هناك في ديارهم، كانت أُسَرُهم تُقِيم في أمكنةٍ مخزية، كان أطفالهم يُعامَلون بـازدراء في المـدارس أو يُطـردون منها بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، صُودرتْ بيوتهم، رُميتْ ممتلكاتهم في الزبالة، أُرغمتْ زوجاتهم على التسول في الـشـوارع، عـلى إفـراغ المـراحيـض العمومية والإبـلاغ عن أزواجـهـن. كنا قادرين على الاحتجاج مطالبين بكل ما نريده إنما ذلك لا فائدة منه. أخبرنا الحراس أننا محظوظون، ليس لأننا فقط استثنينا من الإعدام، بل لأن ثمة سقوفًا فوق رؤوسنا وأحذيةً في أقدامنا».


مادلين ثين

سَلَّطتْ مادلين ثين في روايتها هذه الضوءَ على حقبةٍ مظلمةٍ من تاريخ الصين المعاصر حيث قوبلت نتاجات الموسيقيين والكتاب الصينيين بالشك وتعرّضتْ لأقسى أنواع العنف الفكري، وهو الأمر الذي يذكّرنا بما تعرّض له المثقفون والكتاب في بقاع شتى من العالم، من مثل سولجينتسين وباسترناك في الاتحاد السوفييتي السابق، وما عاناه نظراؤهم في أثناء الحملة المكارثية في أميركا في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، حينما كان يجري البحث عن أي دلائل تشير إلى اعتناق الكتاب وكتاب السيناريو والمخرجين والممثلين السينمائيين أفكارًا شيوعية وُصفتْ بأنها «نشاط معاد للمصالح الأميركية». وهذا هو ما عرضه لنا راي برادبري في روايته الشهيرة «٤٥١ فهرنهايت»، وللعلم نقول: إن درجة الحرارة هذه هي درجة الحرارة التي تحترق عندها الكتبُ.

على النحو نفسه، ضاعتْ كثير من إبداعات الأدباء والفنانين ومنهم الموسيقيون إبان «الثورة الثقافية» في الصين، حيث تحدثنا الروائية الصينية الكندية كيف أن «المعهد العالي للموسيقا في شنغهاي» قد أُغلق في عام ١٩٦٦م، في أثناء تلك «الثورة» المقيتة، ودُمرتْ جميع البيانوات الخمسمئة الموجودة فيه ويُجبر سبارو، أحد المؤلفين الموسيقيين المشهورين آنذاك على العمل في «معمل تصنيع الصناديق الخشبية»، ومن ثم في «معمل لصناعة الأسلاك الكهربائية» وبعدها في «معمل لصناعة أجهزة الراديو». ويستمر ذلك عشرين عامًا، يبتعد فيها من شغفه، مرغمًا على الصمت والعـزلة ويهيمـن عليه الشعـور بالحزن والحسرة على ضياع موهبته في زمن يُجبر فيه أبناء الشعب على أن يكونوا كما أراد لهم الحزب، فهو الذي يصوغ حيواتهم كما يشاء، ويُقَوْلِبهم كما يشاء، ويزُجُّهم في السجـون بسـبب «جـرائـم سياسية مفبرَكة».

يـقـول أحـد شـخـوص الـروايـة: «أعطانا الرئيس ماو طريقةً واحدةً للنظر إلى العالم، وهكذا فعل ماركس وإنجلز ولينين. جميع الشعراء والكتاب، جميع الفلاسفة. كانوا يتفقون على المشاكل لكنهم لم يتفقوا على الحـلـول»، وفي الصين، إبـان «الـثـورة الثقـافية»، كان الـنـاس يخفـون الأشـيـاء، أو يبدعونها سرًّا، أو يستفيدون من الفنون المتاحة لديهم كي يصقلوا براعاتهم اليدوية ومهاراتهم، بحيث إنه فيما بعد، حين يتوافر لديهم نوعٌ مختلف من حرية التعبير، تكون بحوزتهم القدرة التقنية على العمل وفقًا لما تشاء أخيلتهم. فإذا كان النظام، أو الأيديولوجيا، أو المكان يريدك أن تختفي، فإن العيش والإبداع هو شكل من أشكال المقاومة، وبخاصةٍ، إنْ كنتَ تقوم بذلك بعزٍّ وكرامة. وللفن القدرة على قول أشياء كثيرة، وعلى تمويه الأفكار وأساليب الكينونة.

تؤرخ لنا مادلين بلغةٍ رشيقةٍ وأسلوب جميل ما وقع في أثناء تلك الحقبة الحاسمة في تاريخ الصين.

أبدعت لنا مادلين ثين روايةً عابقةً بالمرارة، والألم، واللوعة، والقنوط، والغضب، عن «جمهورية الصين الشعبية»، في «زمن الزهو»، و«الانتصارات الكبرى»، و«الوطن الاشتراكي»، و«الزعيم المحبوب»، «ربان السفينة» الذي سيقود بلاده وشعبه إلى الرخاء والعيش الرغيد، كما كان يزعم.

السعودي حسن مشهور يترجم شعراء من العالم في «حوارية العتمة والضوء»

محمد جازم



ترجمة الشعر ليست وردية كما جاء في العنوان، لكنها مغامرة ما زال كثير من النقاد يعدونها «خيانة» إلا أن أهم ما يعرفه القارئ أن الشعر المترجَم يفقد كثيرًا من بريقه في أثناء القيام بعملية فصله عن اللغة الأم إلى لغة جديدة؛ أو إلحاقه بأم أخرى إن شئنا الدقة؛ فيصبح كما لو أنه ابن بالتبنِّي ولنا أن نتخيل معنى ذلك!

من المعروف أيضًا، أنه ليس من الأفضل قراءة الشعر والأدب إلا باللغة التي كُتب بها، هذه الهواجس حول الترجمة يثيرها كتاب «حوارية العتمة والضوء» للسعودي حسن مشهور، المترجم من الإنجليزية والصادر عن دار أروقة بالاشتراك مع نادي نجران الأدبي؛ هذا الكتاب الذي يعكس قدرة المترجِم على الاستفادة من التراكم النصي في الترجمة العالمية، ومن ثم الاستفادة من هذا الإرث العميق الذي كلّله المترجم باستعراض مكثف لحياة كبار الشعراء العالميين في مشهد يبدو كما لو أنه لوحة معلقة في جدار الصمت؛ القابل للحركة والتفاعل.

حسن مشهور أديب ومترجم له أعمال صحافية وإبداعية وبحثية نشرت في كُبريات الصحف والمجلات العربية، وقد فاز بجوائز إبداعية عدة، آخرها جائزة التميز في الأدب لعام ٢٠١٧م، مقدمة من لجنة التنمية الاجتماعية بمنطقة جازان. ولعل أهم ما يلفت القارئ أن المترجِم في مقدمته عدّ هذا النوع من الشعر المترجَم «حلقة وصل بين الثقافات المتباينة ومن ثم يعزز العلائقيات بين الحضارات الإنسانية المتعددة... وإنه من خلال التلاقح مع النتاجات الشعرية التعبيرية لثقافات أخرى تحدث الفائدة ويتحقق الثراء في شقه التوليدي الثقافي لدى الحضارات».

وما تجدر الإشارة إليه هنا أن أهم ما يود المترجِم إيصاله لنا هو أن الترجمة بؤرة تجديد طوال الوقت، فالشعراء الذين وردت أسماؤهم في الكتاب كانوا دائمًا محطَّ أنظار المترجِمين العرب طوال عشرات السنين، وقد ترجم كثير من المترجمين أعمالًا خالدة لهم؛ منها نصوص وردت في الكتاب احتفظ المترجم ببصمته في التعاطي معها؛ لكن هذه النصوص تظل هي الأقدر على النفاذ إلى عمق القارئ لأن الترجمة فنّ يقوم على فتح آفاق جديدة في اللغة والفكر والخيال، أما حالة التكثيف القصوى فإنها تتجلى في جديد المنهجية المتخذة؛ لأنها منهجية متينة تقوم على الترابط بين النص والنثر، وقد تجلت الإضافة في انتقاء النصوص؛ وبخاصة تلك التي يتمتع جوهرها بدعوة للخلود وإن طاردها شبح الموت، وهناك نصوص بعينها قادرة على الانفجار والتشظي قادرة على الليونة والتطويع، وهناك أيضًا نصوص عصية. إضافة منهجية أخرى التزم بها المترجم أمام كل شخصية تمثلت بتقديم عرض سيري مُنتقًى بعناية وفُرز ليكون وجبةً سائغة تقدم للقارئ على طبق مكشوف شهي، وهو عرض تبدو

فيه بصمة المترجِم نفسه وليس بصمات منحازة لمترجمين آخرين.. وتجدر الإشارة إلى ضرورة الالتفات إلى استخدام لغة التقصي التي تعني الوصول إلى محاولة بالغة في التكوين العام، مثل الوصول إلى اسم المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر؛ أو المذهب الذي يؤمن به. وخلص المترجم إلى أن هناك اتجاهًا تعبيريًّا لكل شاعر، وهي عمليه قد تكون معروفة لكن الجهد الذي أثرى عملية الترجمة يرتكز في البوتقة التي ترادف فيها «حوار العتمة والضوء» العتمة التي يسوقها العالم بتحولاته، والضوء الذي يحمله الشعر لتمزيق تلك العتمة.

الشعراء الذين ترجم لهم مشهور عددهم ١٢ شاعرًا وهم: سان جون برس، وآنا أخماتوفا، ولوركا، وشللر، ولارمانتين، وشيلي، وماتسو باشو، ودانتي إلغري، ووليام وردزورث، ولورد بيرون، وراينر ماريا ريلكه، وميلاد فينوس. وتكاد تكون الترجمة هنا قد غطت الأفق العالمي فيما يخص بلدان هؤلاء الشعراء والزمن الأورسطي الذي ينتمي إليه معظمهم. كما أننا نستطيع أن نقول: إننا على موعد مع أجزاء أخرى لترجمات لاحقة وشعراء جدد يمثلون العصور التالية. ويوثق الكتاب الذي بين أيدينا للشعراء الذين تغلب على أعمالهم الرومانتيكيةُ بأبهى حللها، فنجدهم يمجدون الطبيعة ويتغنون بجمالها ويوغلون في الالتصاق بها ومن ذلك لارمانتين الذي قال: أيتها الطبيعة/ حدادك يؤلمني/ وجمالك يفرحني/ وها أنا ذا أسير/ متعثر الخطى/ في الطريق/ طريقي المهجور/ أحلم ولو لثانية أخيرة/ أن أرى هذه الشمس/ التي تضاءلت/ وعلاها الشحوب/ فوهنت.

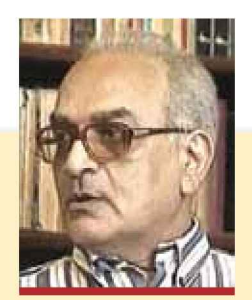
يقول ابن عربي: «المكان إذا لم يؤنث لا يعوَّل عليه»؛ فها هو الكتاب يحتوي على مشاركة نسوية تجسدت بالروسية آنا أخماتوفا التي ولدت في بلدة صغيرة تدعى بلشوي، وبدأت تنظم الشعر في وقت مبكر من حياتها، واستمرت حتى تزوجت برفيق طفولتها الشاعر نيكولاي قوميليف، ثم عادت فانفصلت عنه. أصدرت بداية ثلاث مجاميع شعرية حملت أسماء: المساء عام ١٩١٤م، والسبحة ١٩١٤م، والسرب الأبيض عام ١٩١٨م، تقول في أحد نصوصها:



حسن مشهور

«يا موت.. يا موت/ أنت بسيط كما الأعجوبة/ فهلا أتيت إليَّ/ هلُمَّ بأي قناع تريد/ كقنبلة غازية/ فلتنفجر ببدني/ أو فلتسرقني كما اللصوص/ أو اجعل نهايتي بدخانك التيفوسي». عاشت آنا أخماتوفا في حقبة القيصرية واستولت عليها مشاعر الموت كما حدث للإسباني لوركا، الذي ينتمي مثلها إلى بداية القرن العشرين، وتنبأ أن جسده سيختفي عن الوجود حين قال: «حينها علمت أنني قد قتلت/ في المقاهي/ في المدافن والكنائس/ بحثوا عن جثتي/ لكن باؤوا بالفشل/ سرقوا جثثًا ثلاثًا/ نزعوا منها/ تلك الأسنان الذهبية/ لكنهم لم يقفوا لي على أثر».

الياباني ماتسو باشو الذي يعدّ المعلم العظيم لشعر الهايكو، بل الأب الروحي لهذا النوع من الشعر، نجده هنا يحتفل بموضوع النهايات نفسها التي تشربها لوركا وآنا أخماتوفا؛ يقول تحت عنوان خريف: «يا خريف/ هل سأشيخ/ وأنا لم أزل/ أطير تهدهدني الريح. وفي نص آخر يقول: في عالمنا/ لا شيء ينبئك/ عن تلك النهاية». مرت سنوات طويلة تمتد إلى قرون على وفاة هؤلاء الشعراء، لكن أشعارهم تبحر في صمت العماء البشري، كأنها لآلئ تضيء الآماد بقوة. ولا يزال الحلم بتفوق الترجمة على النص الأصلي قائمًا.



مجيد طوبيا
كاتب مصري

دي فيغا ومسرح الحياة

التاريخ له عينان ثاقبتان. لكنهما ليستا صائبتين. فعندما يكون أمام عينيه كاتب وشاعر مثل «لوبي دي فيغا» ولا يضعه في مصافّ العظماء أمثال شكسبير! وأرجوك لا تقل لي: إنه غير محظوظ أو إن الكاميرا لا تحبُّه!!

التاريخ يا سادة رجل دولة ودولة منتصرة! فالمنتصرون يأخذون كل شيء؛ المجد والغنائم والشهرة. عاصر شكسبير على الطرف الآخر من بحر المانش أو ما يسمى بالقناة الإنجليزية. وقال عنه أترابه إنه نظم الشعر قبل أن يتعلم القراءة والكتابة! ساهمت مسرحياته المبتكرة والعميقة مع قصص «سرفانتس» في استكمال طرح التاريخ الإسباني وتصحيحه. بعد إغراق أسطول الأرمادا. تمطعت الجزيرة البريطانية وفردت ساقيها وعلت صيحات الإعجاب من مسرح شكسبير. وبينما تجتر إيزابيلا أحزانها وينزوي فرديناند في زوايا قصر الباشنيل تسلل الأشراف والنبلاء الإسبان في الظلام لسرقة أقوات الفلاحين. وظهر على السطح ما يسمى بأمراء الإقطاعيات.

تبنى «دي فيغا» الدعوة إلى تأكيد ضرورة سيادة السلطة المركزية المناوئة لهؤلاء اللصوص والحامية للفلاحين الفقراء.

أفتى أبٌ للكنيسة وقتها بجواز الثورة المسلحة ضد الحاكم الظالم. ولم يبيّن كيفية الطريق إلى ذلك! فجاء «دي فيغا» وأعطى مثالًا مفصلًا في مسرحية «فوينتي أوفيخونا».

نص يستند إلى واقعة حقيقية: قام أهالي إحدى القرى الإسبانية بثورة على حاكمهم الظالم ومعاونيه وقتلوهم، ثم اتفقوا فيما بينهم على توحّد ردودهم التي سيدلون بها أمام المحقق حتى لا ينزل بهم العقاب وتضيع القضية ودم الظالمين بينهم. خرج النص ذكيًّا وعميقًا. أبطاله فلاحون عاديون قاموا بثورة خلدها مسرح «دي فيغا». احتفظ «دي فيغا» بمسرح يبعث الخيال في أذهان جمهوره. وكان دائمًا ما يصرح أنه ينشد سمع وبصر المُشاهد. لذا لم يستخدم ستارة أمامية للمسرح. فدخول وخروج الممثلين يحدث من طرفي المسرح. وتجلت براعته في التراجيكوميك وهو أول من ابتكر شخصية المهرج المرح. وكان صاحب إنتاج غزير وحبكة درامية تصل إلى حد الهوس بالنهايات غير المتوقعة.

قال ذات مرة لمؤرخ فني: أنا أعرف كل القواعد.. لكن إذا بدأت الكتابة أوصدت الباب على هذه الأصنام بستة أقفال. وكتبت طبقًا للفن الذي ابتكره المتلهفون على تصفيق الجمهور! وكان ينصح شباب المؤلفين بألّا يفصحوا عن الحل الأخير إلا في مشهد النهاية! لأن الجمهور إذا عرف الحل أو الانفراجة قبل ذلك «انصرف». التاريخ كان ملعب «دي فيغا» المحبب واستمد منه الأحداث واتكأ على شبه جزيرة إيبيريا كأنه فنان تشكيلي يُعيد تموضع الأحداث.

شكسبير كان يكتب عن العظماء الذين يتهاوون من شاهق لعيب فيهم أو نقص. لكن «دي فيغا» كان مهمومًا بالفلاحين فجعلهم أبطال مسرحياته. في بطولة جماعية

وضع الشعب قاطرة للأمة. وهذا ما حبب فيه وفي أعماله الشعب الروسي! لما شعروا بصدق ثورية وشفافية تأريخ. في أعمال «دي فيغا» تجد الفلاح يقول: إنه ملك على أرضه.. رغم أنه يحب مليكه. وعندما يطلبه الملك في قصره نكتشف أن النص يقول: إن الملك يطلب معونة الفلاح وهذه في عرف الثورة البلشفية التي قامت ١٩١٧م حقيقة في غاية الذكاء السياسي. ويكاد الآباء المؤسسون للثورة الروسية أن يكونوا حافظين لمسرحية «ثورة الفلاحين» عن ظهر قلب! فعندما ثاروا على حكامهم ومعاونيهم. قتلوهم ثم اتفقوا فيما بينهم على توحُّد ردودهم على غرار مسرحية «فوينتي أوفيخونا»!

وهذا هو أيضًا ما وجدتُ نفسي أنا مجيد طوبيا عند كتابة ملحمة «تغريبة بني حتحوت» منساقًا إلى الفعل الثوري نفسه في إحدى قرى «المنيا» ضد جابي الضرائب الذي يظلم الفلاحين لصالح سيده المملوك الغريب. في روسيا استبدلوا بالفلاحين وصراعهم العمالَ ضد أصحاب رأس المال ونصّبوا الاشتراكية اللينينية ممثلة للعدالة الشعبية.

وجاء المشهد الذي تحض فيه بطلة المسرحية أهل القرية على الثورة. مشهد تقول فيه صارخة فيهم: «أنتم رخام جامد... لستم نمورًا؛ لأن الوحوش الكواسر تلاحق من يسرق أولادها وتقتل الصيادين. أنتم دواجن ترضون أن يتمتع الآخرون بنسائكم. يا نساء على المغازل... يا أشباه الرجال. من الغد تتخذون زينتنا وتضعون المساحيق وزينة الوجوه! أنتم دواجن... ولستم إسبانيين».

هذا المشهد وهذا الحوار أثَّر فيَّ كثيرًا وجعلني أقول على لسان أحد شخصيات القرية في فِلم «حكاية من بلدنا» المأخوذ عن قصة «المكامير»: «يا بلد كلها فراخ... فراخ» في حين كان الممثل الراحل «عبدالله غيث» يقلد بصوته نقنقة الدجاج ساخرًا من استكانة أهل القرية وخضوعهم لبطش العمدة الفاسد. نعود مرة أخرى إلى العبقري الذي لم ينل حقه من الشهرة مثل شكسبير وسرفانتس صاحب دون كيخوته وكالديرون.


لوبي دي فيغا

أحب «دي فيغا» وتزوج وترمل عدة مرات... وكانت له فلسفة في الحب في غاية الطرافة عندما يُصرح بأن: «الله وحده يعلم كيف أستطيع العيش دون جسد المرأة وروحها... إنني عندما أفكر في تركها أشعر بأنني أموت غيرة من أن غيري سيخلفني في الاستمتاع بها»!

وأدت إحدى غزواته النسائية إلى النفي من البلاد بأمر ملكي. مع أنه كان متدينًا، وعندما جاوز الخمسين دخل الدير وترهبن. ولكنه ما إن رأى امرأة متزوجة أثارت فيه غريزته لحب الحياة، ترك العيشة القاسية الجافة للرهبان وسار خلفها. تزوجها وأنجب منها فتاة جميلة.

كل من أحب الحياة أحب «دي فيغا» وإسبانيا بطبيعتها محبة للحياة ودائمًا تردد أجمل مقولات «دي فيغا» «أنا في الحب كالبلبل... نصيب الصوت في غنائه أكثر من نصيب الجسد». في عام ١٦٣٥م رحل صاحب ال ٧٣ عامًا على أكتاف أهل مدريد العاشقين لفنه وشعره ومسرحه. وأوصى بأن يُدفن جثمانه في بقعة ترى الشمس أغلب أيام السنة حتى ينعم بدفء الزوار. رحل من دون أن يعلم أني أحببت المسرح والشعر والنساء بسببه.



ووكر إيفانز:

أنجزتُ كثيرًا من الأشياء تصيبني بالدهشة الآن، إذ تُظهرُ معرفةً كبيرة لم أكن أملكها أو أعلم بامتلاكها

ترجمة: **إلياس فركوح** كاتب ومترجم أردني

ووكر إيفانز (١٩٠٣- ١٩٧٥م) المصوِّر الفوتوغرافي الأميركي ذائع الصيت، الذي درَّس التصوير في جامعة ييل Yale حتّى تقاعده قبل بضع سنوات، يتحدّث بطلاقة مع طلاب اليوم عن حياته، وفنّه، وعملية الإبداع الغامضة.

يقول إيفانز: أعتقد أني الوحيد من أبناء جيلي الذي نجا خارجًا من مدرسةٍ غير تجارية، فنانًا شابًا علّم نفسه بنفسه عندما كنت في عمركم. لم نكن نعمل ما يُطلب منا عمله وقتذاك، وحاربنا من أجل ذلك. بالطبع، هذا الأمر قتل معظم الناس. لكنه لم يقتلني لسببٍ أو لآخر. وإني أشعر بهذا منذ بدأتُ بإحراز تقدمي البطيء، وما زال أمامي الكثير مما أعمله.

● **هل لكَ أن تحدّثنا عن تجربتك عندما عملتَ مع جيمس آجي على كتاب «دعونا الآن نُمَجِّد الرجال المشهورين»؟**

■ نعم. كان هذا بالطبع أكثر الأمور التي قمتُ بها وضوحًا في ذاكرتي، وبالتحديد فيما يتعلق بآجي. لقد حزتُ صيتًا كبيرًا خادعًا لأنني كنت أعمل مع رجل رهيب، وإني أتحرَّج من مجرد الحديث عن ذلك؛ لأنّ شخصية آجي لا تتناسب وذاك التمجيد الذي مرَّ به. كان رجلًا متواضعًا جدًّا، وكذلك معارضًا شديدًا لكلّ أشكال المؤسسات، وبخاصة الأكاديميّة منها، وأن يوضع اسمه داخل دائرة كهذه - حسنًا، لم يكن يرغب في الوجود في هذا النوع من الأجواء. لكن عليَّ القول بأنه كان صديقًا عظيمًا لي قبل شروعنا في العمل معًا في الجنوب، كما كان واضحًا أنه القائد- المُحرِّك لذلك المشروع، وأعتقد أننا ما كنا لننجح من دون موهبته في كيفية التعامل مع الناس.



على أي حال، إنّ جزءًا من موهبة الفوتوغرافي ينبغي أن تبدو متجسدة بين الناس. فبإمكانكَ أن تنجزَ عملًا رائعًا إذا عرفتَ كيف تُفْهِم الناس طبيعة ما تعمله وتُشعرهم بالرضا عنه، وبإمكانك أن تنجز عملًا بائسًا إذا جعلتهم في حالة دفاع، يجدون أنفسهم فيها في البداية. عليكَ أن تخرجهم من سلوكهم الدفاعي وتجعلهم يشاركون. كان آجي جيدًا جدًّا في هذا. تحركنا معًا باتجاه بعض العائلات البعيدة جدًّا في أماكنها من بعضها، لكنها كانت عائلات من المزارعين المتطابقين في عيشهم مرحلة الكساد العظيم، في وقتٍ انغمسَ كلُّ شيء بالفقر. لم يكن لديهم بِنس واحد. كانوا في حالة بؤسٍ فظيعة، لكنهم متساوون؛ لأنَّ الجميع كان هكذا. وإني أفترض، من دون أن أقصد، أنّ ما كنتُ أعمله إنما هو تصويرٌ للفقر الإنساني. لم يكن بإمكاني غير ذلك. كنا جميعًا نعيش هذا الواقع. الجميع كان يائسًا. وإني لأجد هذا الأمر صعبًا جدًّا عند وصفه كما كان وقتذاك.

● **هل استغرقتم وقتًا طويلًا لتجاوز توترهم؟**

■ لا، لأنّ آجي كان موهوبًا جدًّا في المسألة التي كنتُ أتحدّث عنها، وهي إشعار الناس بالاطمئنان. والحقيقة أنهم بدؤوا يحبونه وأبدوا الاهتمام به إلى حدّ الإزعاج. كما أنه بذلَ معهم الكثير من الجهد لكي يدركوا أنّ ما نقوم به ليس غزوًا لهم، أو عِبئًا عليهم بأي شكل من الأشكال. في ذلك الوقت لم نكن نعرف أنّ ما نعمله سيتحوّل إلى كتاب -كان مجرد عمل من أجل مقالة في مجلة- أخبرهم عنها وأشعرهم بأنهم مشاركون فيها. كنا ضيوفًا نسدّد مقابل الضيافة، إلى جانب تفهمهم الحقيقة، ولم يكونوا قد رأوا أيَّ مال لمدة طويلة، ومع ذلك لم تكن إشارة إلى رشوة إطلاقًا لصالح لعبة مصالح. ما دامت اللعبة، حينذاك، كانت صفرًا.

● **ما الوقت الفاصل بين العمل ونشره فعليًّا؟**

■ في الحقيقة، كان الوقت الفاصل وقتًا طويلًا. ما حدث أنَّ جزأين من المقالة رُفضا من المجلة التي كلّفتنا بالمهمة، عندها طالب آجي بحرية حقوق النشر. ثم قبض دفعةً صغيرة من أحد الناشرين وكتب الكتاب، لكنّ الأمر استغرق ثلاث سنوات أو أربع سنوات. أعتقد أننا كنا في عام ١٩٣٦م، في حين نُشر الكتاب في عام ١٩٤١م، ولذا كانت ثمّة مدة طويلة- فالكتاب رُفض من الناشر الأول فنُقِل إلى ناشر ثانٍ. إنها قصة معقدة وليست مشوقة جدًّا، لكنها تشكِّل نموذجًا لتاريخ أي مجازفة. إذا كنتَ بصدد البدء بعمل شيء فأنتَ مقبلٌ على التعرض لعقبات تحول دون تحقيق ما تريد. إنّ أي مجازفة ما هي إلّا طريق صخرية. وهكذا هو تعليمك هنا، أيضًا.

● **أنتَ وصفتَ نفسك متمردًا على المؤسسة، وتحدثتَ عن مصائب زمن الكساد العظيم، لكنَّ صورك لا تتسم بالنقد. إني أراها تنحو باتجاه التمجيد - تمجيد الواقع الواضح والبسيط.**

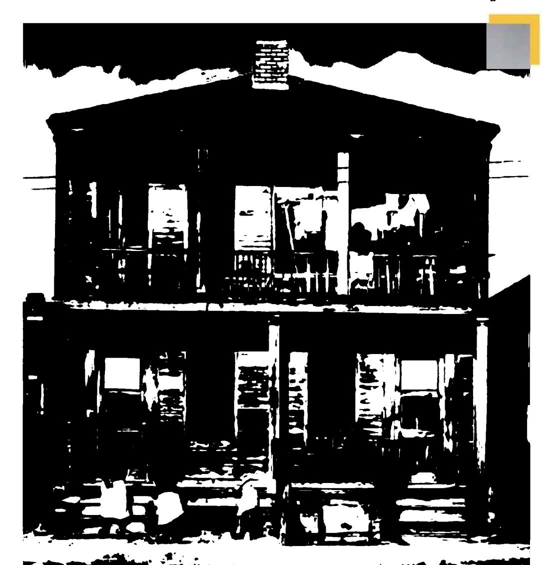
■ سعيد أنا بسؤالك هذا؛ لأنني لم أحبّ السِّمة التي اكتسبتها بلا وعي بأني فنّانٌ صاحب موقف اجتماعيّ معارض.

لم آخذ على عاتقي قط تغيير العالم. ومعاصري الذين آمنوا بفكرة أنهم سيسقطون حكومة الولايات المتحدة، وخلق عالم جديد، إنما كانوا في نظري مجرد حَمقى. عرفتُ منذ ذلك الوقت أنْ لا أحد سيفعل هذا. وهذا النوع من التاريخ كرر نفسه مرارًا. فالناس أواخر الستينيات، وهذا ليس بالتاريخ البعيد، دارت في أذهانهم الأفكار نفسها، ولم يحدث خَرْقٌ أو خللٌ بسيط واحد للقوى التي أرادوا إسقاطها.

الفعل السياسي

• لكن ثمّة بعض الصور تتضمن حقًّا مضمونًا سياسيًّا، بداية من صور «هاين» للأطفال المشتغلين في المعامل عند نهاية القرن، على سبيل المِثال.

■ حسنًا، هاين أكثر قدرةً مني على استثمار التصوير لهذه الغاية، وثمة سبب وجيه. لقد تقصّد هاين تضمين الفعل السياسي في صوره، أو على الأقلّ لفت النظر إلى تشغيل الأطفال، بينما كان اهتمامي أن تُقرأ بعض الأمور في عملي، لكنني حقيقةً لم أتقصّد أن تكون آرائي وأعمالي ورؤيتي قيد الاستثمار بوصفها فعلًا سياسيًّا. وما دمتَ أنك سألتَ إذا ما كنتُ فنانًا يملك تفكيرًا سياسيًّا أم لا، فإن الجواب هو لا، أنا لستُ كذلك. لم يسبق لي أن مارستُ فعلًا سياسيًّا. وفي كلّ مرّة امتلكتُ رأيًا سياسيًّا جاءت الأحداث لتثبتَ أنه خطأ. على سبيل المثال، عندما سمعتُ خطاب السيد نيكسون - أنتَ تذكر خطابه الشهير الذي ألقاه وإلى جانبه كلبه الصغير، عندها كان اقتناعي هكذا: «حسنًا، هذه هي نهاية نيكسون.» وفي الصباح التالي وجدتُ البلاد تهلل له وكأنه فارس أبيض!



• في صورِكَ لعمّال حوض السفن في كوبا، كان للشخصيات وجود واضح بقوة. الوجوه سوداء كما هو سواد غبار الفحم، أو أيّ شيء آخر يعملون فيه، ومع ذلك كانت صورُكَ تُظهرهم مبتهجين تقريبًا.

■ حسنًا، عليك أن تتذكّر أنني لم أتعمّد ذلك. أردتُ تسجيل ما هو موجودٌ هناك، وأنتَ مُحِقّ، لم يكن لهؤلاء الناس أيّ إحساسٍ بالإشفاق على الذات ولا أيّ معنى من هذا القبيل. كانوا مجرد أُناس فرحين مثلكَ أنت. هل أنتَ فَرِح؟ ربما تمُرّ بوقتٍ أسوأ من الوقت الذي مرُّوا به.

• هل تعتقد أنكَ بالتقاط الصور للضواحي الأميركية التي تشكّلُ جزءًا عريضًا وواسعًا من حياة اليوم، بوسعكَ استخدام

جميع الفنانين الجيدين، تقريبًا، قد عملوا ونجحوا مستعينين بقوى يملكونها لكنهم لا يدركونها. إنهم ناقلو حساسيات لا يدركون أنها فيهم، ناقلو قوى موجودة في الهواء لحظة إنجازهم أعمالَهم

ووكر إيفانز..
سعى إلى رؤيةٍ شعريّة مكثفة للعالم

إعداد وترجمة: **إلياس فركوح**

ووكر إيفانز أحد أكثر الفنانين تأثيرًا في القرن العشرين. عملت صوره الفوتوغرافيَّة الرائعة المنشورة، النقيّة كالكريستال، والمعبِّرة، على إلهام أجيال عدة من الفنانين، بداية من هيلين ليفيت وروبرت فرانك وصولًا إلى ديان آربوس، ولي فريدلاندر، وبيرند وهيللا بيتشر. بالنظر إلى السابقين عليه في التصوير الفوتوغرافي التوثيقي الأميركي، امتلك إيفانز القدرة الاستثنائيّة على رؤية الحاضر كأنه الماضي، وترجمة تلك الرؤيا المعرفية وتحويلها تاريخيًّا إلى فنّ خالد. كان موضوعه الرئيس التعبير عمّا هو رائج وشائع ومحلي الذي بمقدور الناس



طريقة الفهم نفسها، من مجرد معاينة السطح الواضح للخروج بتمثيلٍ حقيقيّ لها؟

■ هذا لن يُجدي. حاولتُ، «هذا مقطعٌ مهم وعظيم من أميركا»، لكنني أُصبتُ بالملل من النظر إلى الأعمال التي أُنجزت، كما أصابني الملل من أعمالي أنا أيضًا.

• ولكن هل وجدتَ أفكارًا جيدة عند تصويرك لأميركا الضواحي؟

■ كان «الخِرّيج» فِلمًا سينمائيًّا هِجائيًّا وصادقًا تمامًا، ونافذًا تمامًا، لكنه ليس صورًا ثابتة. وثمّة تراكم كبير في الكتابة نحى منحاه، تمثَّلَ في روايات سينكلير لويس. فشخصياته، مثل

العثور عليه متمثّلًا في الشواخص على جوانب الطُّرُق، والمقاهي الرخيصة، والإعلانات، وغُرف النوم البسيطة، والشوارع الرئيسة للبلدات الصغيرة. خلال خمسين عامًا، بداية من أواخر العشرينيات إلى بدايات السبعينيات، قام إيفانز بتسجيل المشهد الأميركي برهافة شاعر، ودِقّة جَرّاح، خالقًا بذلك كشفًا موسوعيًّا مصوّرًا لأميركا الحديثة في تحوّلها.

وُلِدَ ووكر إيفانز عام ١٩٠٣م في سانت لويس، ميسوري، متجهًا للرسم في طفولته، ثم جامعًا للصور المطبوعة على البطاقات البريدية، وملتقطًا صورًا لعائلته وأصدقائه بواسطة كاميرا كوداك Kodak صغيرة. بعد سنة واحدة أمضاها في Williams College، ترك المدرسة وانتقل إلى مدينة نيويورك، عاثرًا على عمل جزئيّ في متاجر بيع الكتب، وموظفًا في مكتبة نيويورك العامة، حيث امتلك فيها حرية إطلاق العنان لشغفه في قراءة تي. إس. إليوت، ودي. إتش. لورنس، وجيمس جويس، وكذلك شارل بودلير، وغوستاف فلوبير. وفي عام ١٩٢٧م، بعد أن أقام في باريس سنة لتحسين لغته الفرنسية، وكاتبًا لقصص قصيرة ومقالات غير أدبية، عاد إلى نيويورك عازمًا أن يصبح كاتبًا. وإلى جانب هذا، واظب إيفانز على حمل الكاميرا موجهًا بالتدريج حافزه الجَماليّ لإظهار عناصر الأدب في صوره، كالغنائيّة، والسخرية، والوصف الحاد، والبناء السردي، ليكون ذلك كلّه جزءًا من فن التصوير الفوتوغرافي.

أظهرت معظم صور إيفانز المبكّرة تأثيرات الحداثة الأوربية، وبخاصة تمسكها بالشكل وتشديدها على بنيات التخطيط الطباعي الحيوي في حركته. لكنه سرعان ما تحوّل تدريجيًّا مبتعدًا من هذا الأسلوب المريح جدًّا، ليطوّرَ أسلوبًا خاصًّا به يتسم بالتنبيه والإيقاظ إنما بواقعية صامتة، أو قليلة الإفصاح، وبإيلاء دور للمشاهِد في قراءة الصورة، وبالأصداء الشِّعريّة للموضوعات العادية. ولقد كانت سنتا الكساد العظيم (١٩٣٥- ١٩٣٦م) أكثر مراحل إيفانز وفرةً في الإنتاج وتميّزًا في الإنجاز. وفي يونيو ١٩٣٥م، قبلَ وظيفة مؤقتة عرضتها عليه وزارة الداخلية لتصوير تجمعات حكومية بُنِيَت لإسكان عمّال المناجم العاطلين في فيرجينيا الغربية؛ فما كان منه إلّا أن قام بتحويلها بسرعة إلى عمل دائم بوصفه «متخصصًا إعلاميًّا» في إدارة المستوطنات (أمن المزارع فيما بعد)، وهي وكالة مستحدثة في قسم الزراعة.

«بابيت»، صورٌ قاسية للحياة الأميركية في طبقتها الوسطى. غير أني لا أستطيع تخيُّل نفسي أقوم بتصوير مجموعة من الناس يجلسون متحلِّقين في نادٍ ريفي، أو أيّ اسم يُدعى. فأنا لم أجدهم قط مادةً هجائيّة بما يكفي.

• البعض قال: إنكَ عرفتَ عن أميركا في الثلاثينيات أكثر من أيّ رجل آخر؛ كيف كان هذا، أَفهمتَ أميركا؟

■ حسنًا، نعم، لكني فهمتها على نحوٍ غريزي، بالفطرة. هذا السؤال وسِواه من الأسئلة تخطر لي الآن من دون إجابات وهي صعبة التفسير. أعرف الكثير الكثير من الأشياء، باستطاعتي الآن عبر استعادة الأحداث وتأملها - تلقائيًّا وبلا وعي، وهذا ينسجم مع نظريتي الخاصة: أنّ جميع الفنانين الجيدين، تقريبًا، قد عملوا ونجحوا مستعينين بقوى يملكونها لكنهم لا يدركونها. إنهم ناقلو حساسيات لا يدركون أنها فيهم، ناقلو قوى موجودة في الهواء لحظة إنجازهم أعمالَهم. لقد أنجزتُ كثيرًا من الأشياء تصيبني بالدهشة الآن، إذ تُظهرُ معرفةً كبيرة لم أكن أملكها أو أعلم بامتلاكها. بإمكاني اليوم أن أتعلّمَ شيئًا ما من خلال صوري.

• هل كان صعبًا العثور على أميركا في ذلك الوقت بعد عملك في شركة أندوفر؟

■ هذا سؤالٌ عريض ودقيق، كما هو أمرٌ لا أعرف عنه الكثير، لكنني أمعنتُ التفكير فيه. نعم، إني نتاج مؤسسة راسخة مثل أندوفر، على سبيل المثال، غير أني لطالما كنتُ ضد المؤسسات، حتّى في ذلك الوقت. لم أرد الإقرار بأني أعمل داخل مؤسسة تقليدية، واعتدتُ التحايلَ متظاهرًا بعكس الحقيقة، أو بأني لستُ مثقفًا، وأن ذلك إنما كان بفعل نشاط شبابيّ. كان ذلك تفكيرًا خادعًا، غير أني استعدتُ توازني الآن. أن تتمتع بالامتياز، إذا ابتغيتَ أن تكون مستقيمًا تمامًا في تحليلك، لوضع لا أخلاقيّ وغير عادل، لكن في حالة حصولك عليه وليس لك خيار فيه فلسوف تستثمره بالتأكيد. أنتَ تتمتع بالامتياز لكونك تدرس في جامعة ييل، لكنك تعرف بأنك مطالَبٌ بإعادة منح ما استُثمِر فيك.

في الحقيقة، عددٌ قليل من أبناء جيلي كان ضد



روح الحياة الأميركية

تحت إشراف روي سترايكر، عمل إيفانز على توثيق حياة البلدات الصغيرة وإظهار كيف كانت الحكومة الفيدرالية تحاول تحسين ظروف التجمعات الريفية خلال فترة الكساد العظيم، وذلك ضمن فريق من المصورين: دوروثيا لانغ، وآرثر روثستاين، وراسل لي. لكنه لم يولِ اهتمامًا كبيرًا بالأجندة الأيديولوجية ليوميات الرحلة المقترحة، وبدلًا من ذلك استجابَ لحاجته التركيز على روح الحياة الأميركية المتبدية فيما هو بسيط وعادي. ولقد عكست صوره للتشكيلات المعمارية على جوانب الطُّرُق احترامًا كبيرًا لعادات الرجل العادي المهملة، وكذلك للكنائس النائية، وحَلّاقي البلدات الصغيرة، والمقابر، كما ضَمِنَ بذلك صيته بوصفه المصوِّر التوثيقيّ الأميركي الأبرز. ومنذ نشر تلك اللقطات لأوّل مرّة في المجلات والكتب أواخر الثلاثينيات، كان أن دخلَت وعيَ الناس الجمعي كأيقونات مباشرة، وباتت الآن راسخة في تاريخ الأمة المصوَّر الخاصّ بمرحلة الكساد العظيم.

في صيف ١٩٣٦م نال إجازة ليسافر إلى الجنوب، رفقة صديقه الكاتب جيمس آجي، الذي تعاقد مع مجلة Fortune من أجل كتابة مقالة عن المزارعين من غير أصحاب الأراضي، بينما يكون إيفانز هو المصوِّر. وعلى الرغم من أن المجلة رفضت نصّ آجي الطويل عن ثلاث عائلات في ألاباما في النهاية، فإنّ ناتج ذلك التعاون كان كتاب «دعونا نُمَجِّد الرجال المشهورين» الذي نُشر عام ١٩٤١م، وهو عبارة عن رحلة مثيرة للمشاعر صوب أقصى حدود التأمل المباشر. ففي صفحاته الخمسمئة من الكلمات والصور مزيجٌ متفجِّر من الوصف التوثيقي والموضوعية العميقة، حتى إنه شكّلَ كتابةً سِيَرِيَّة ظلَّت واحدة من النَّوَيات الأولى في الأدب

المؤسسات، أو من الثوريين، أو فنانين. ثمّة تغيير كبير حدث الآن، أحد أكثر الثورات المذهلة في التفكير وطريقة العيش غير مسبوقة. ولهذا سبب واحد؛ إذ أصبح للشباب مكان يتوجهون إليه إذا أرادوا الهرب بعيدًا من أماكنهم الأولى. لم نملك مكانًا نذهب إليه. الحزب الشيوعي خذلنا بسلطات ستالين المطلقة ومحاكمات موسكو. لم يوفِّر لنا العالم بأسره مجالًا للنجاة من شرط حياتنا وظروفها ومن ماضينا والسلطة الحاكمة. لم نستطع الخروج من هذا كلّه. غير أنكَ لو تمعنتَ في ظاهرة مثل وودستوك Woodstock، ستتبيّن عندها أنّ ثمّة حشودًا كبيرة من الناس يقبعون في قاربٍ واحد معًا، وأنهم يعتني بعضهم ببعض. نحن لم نملك قوة الاتحاد معًا. لم تكن أيّ وحدة تجمعنا.

• هل تعتقد أنّ هذا التغيُّر الذي أصاب ظروف العيش قد ترك نتائج متسارعة على التصوير الفوتوغرافي الجيد؟

■ هذا سؤال معقد. لدي نظرية تقول بأنَّ الاهتمام الواسع بالتصوير غير التجاري، الذي يمكن أن يؤخذ على محمل الجد الآن، يعود إلى الترابط بين مجموع ما تختزنه ذاكرتك ونزوعك المِثالي نحو الصدق. وأنك افترضتَ أنّ التصوير أداة ووسيط فنيّ أكثر تمثيلًا للصدق من الكلمات، والتخطيطات، والرسوم. إني أُومِن بأنها مسؤولية حال الاهتمام الهائل بالتصوير التجاري، مع عدم وثوقي بأنك محق في اعتقادك أن التصوير وسيط صادق، أو أنه يتيح إمكانيات للتعبير الصادق.

أظهرت معظم صور إيفانز المبكِّرة تأثيرات الحداثة الأوربية. لكنه سرعان ما تحوَّل تدريجيًّا مبتعدًا من هذا الأسلوب، ليطوِّرَ أسلوبًا خاصًّا به يتسم بالتنبيه والإيقاظ إنما بواقعية صامتة، أو قليلة الإفصاح، وبإيلاء دور للمشاهِد في قراءة الصورة، وبالأصداء الشِّعريّة للموضوعات العادية

مصور الصدق غير العادي

• يبدو لي أنكَ رائدٌ مبكِّر لهذه الحركة التي تصفها. إنّ أحد أسباب تميّزك أنكَ كنتَ دائمًا مصوِّر الصدق غير العادي والبساطة - إنّ ما كنتَ تبحث عنه في أميركا إنما هو شيءٌ طبيعيّ، وسهل، وحقيقي.

الأميركي للقرن العشرين. إنَّ صور إيفانز في الكتاب إظهارٌ صادق للوجوه، وغُرف النوم، وملابس الأفراد المزارعين الذين يعيشون في تلالٍ جافة تبعد سبعة عشر ميلًا شمال غرينزبورو، ألاباما. وإذا عايناها متسلسلةً، فإنها تبدو توضيحًا لكامل مأساة الكساد العظيم، في حين تشكِّلُ كلُّ واحدة منها حالة حميمية، وبارعة، وإشكالية. وإنها، في نظر الكثيرين، قمة ما بلغه إيفانز في عمله الفوتوغرافي.

في سبتمبر ١٩٣٨م، افتتحَ متحف الفنّ الحديث «ووكر إيفانز: صُورٌ أميركية»، كمعرضٍ استعادي لالتقاطات حقبة إيفانز الأولى، وكانت أوّل مرّة يخصص فيها المتحف عرضًا لفنان بمفرده. ولقد نشر المتحف في الوقت نفسه كتابًا حمل العنوان نفسه - لا يزال حتّى الآن دليل اهتداء لعدد كبير من الفنانين بالمقابل من جميع ما خلصت إليه الأبحاث المتعلقة بالتصوير الفوتوغرافي. يبدأ الكتاب بوصف ملامح المجتمع الأميركي من خلال الأفراد: مزارعو القطن، وعمّال المناجم، وخبراء الحرب، وكذلك المؤسسات الاجتماعية، الوجبات السريعة، ودكاكين الحلّاقين، وثقافة السيارات. بعدها ينتهي بتقريرٍ شامل عن البلدات الصناعية، والإعلانات المرسومة بخطّ اليد، والكنائس الريفية، والبيوت البسيطة - المواقع والآثار التي تشكِّل التعبير المادي والملموس عن طموحات الأميركيين، ويأسهم، وعاداتهم.

وجوه أكثر عريًا

بين عاميْ (١٩٣٨ -١٩٤١م) أنجزَ ووكر إيفانز سلسلة صور مهمة لوجوهٍ التقطها في قطار أنفاق نيويورك. ظلّت تلك الصور من غير نشر لمدة خمس وعشرين سنة، حتى عام ١٩٦٦م، عندما أصدرت هوغتون ميفلن كتابًا أسماه «كثيرون المُنادى عليهم»، يتضمن ثمانيًا وتسعين صورةً، مع تقديم كتَبَه جيمس آجي عام ١٩٤٠م. فبواسطة كاميرا صغيرة ماركة Contax ألصقها بصدره، في حين ثبّت عدستها بين زِرّين من أزرار معطفه الشتائيّ، استطاع إيفانز أن يلتقطَ صورًا للمسافرين من حوله وأمامه من دون أن يلحظوا ذلك، وعن قُرب كبير. وبالرغم من أنّ المحيط الذي تحرك فيه كان الفضاء العام، فإنه وجد في وجوه الذين

■ عليكَ أن تتذكّر أنّ هذا ليس سوى ظاهرة غير واعية، وأنها تشكّلُ لي حادثًا مدهشًا في تاريخ الفن، وتاريخ التحليل النفسي، والتاريخ الأميركي الذي كنتُ أشتغل عليه، بلا وعي مسبق، والذي برز على السطح، بعد ذلك، لدى جيلكم. أنتَ أشرتَ إلى البساطة. عندما بدأت في التصوير، كانت صوري مسطحة جدًّا لدرجة عدم عدّها فنًّا، وعدم عدّ نفسي فنانًا. لم يُلتفَت إليّ على الإطلاق. الذين نظروا إلى صوري ظنّوا أنها مجرد لقطات لباحة منزل خلفية. من جهتي، عرفتُ العكس وواصلتُ بعِناد. أعتقد أني عرفتُ ما أفعل، لكني لم أعرف أني أستقدمُ تلك الميزات التي تتحدّث عنها وأقوم بتفعيلها. أنتَ تتحدّث عن الصدق. أنا لم أعرف أني كنتُ صادقًا، كنتُ أعملُ بعفوية. ما حدث هو أنّ طريقة التفكير في الجامعة كانت تعتمد الانعكاس والتحليل، لكنّها طريقة استثنائية. فما يُطلق عليه رجل الشارع، إذا كان له وجود فعلًا، ليس انعكاسيًّا أو تحليليًّا.

• في أثناء التقاطك الصور، ثمّة نوعٌ من التغيير يحدث. ثمّة ما هو مختلف بين صورِكَ وأصولها، ويتضح هذا إذا ذهبتَ إلى ذاك المكان ونظرتَ إليه بالعين المجردة، وإني كنتُ أتساءل: لا بد أنكَ عكستَ ذلك، بمجرد التقاطك كلَّ تلك الصور: أيّ تأثير تلقاه ذهنكَ عندما اتخذتَ القرار الواعي وضغطتَ على الزر.

■ هذا ما حدث لي حقًّا. أعتقد أنها حالة مذهلة، لكنها غير قابلة للتفسير أيضًا. وإني أجازف إنْ كنتُ أستطيع القيام بذلك باستهانة، للادّعاء بأني فنّان، في حين دوافع الفنّانين مسألة عظيمة الغموض. مَن يعرف لماذا تُلهمنا فقرة كتبها تولستوي وتبقى خالدة. إنها قطعة أدبية وفنٌّ راقٍ، في حين كتابة محرِّر النيويورك تايمز لن تحظى بذلك، ولا يمكن أن تكون. ومع ذلك فإنّ كتابة الاثنين صاغتهما اللغة.

• هل تعتقد باحتمال أن تكذب الكاميرا؟

■ بالتأكيد. إنها غالبًا ما تكذب.



صوَّرهم استغراقَهم العفوي الكامل في أفكارهم، وتقلبات أمزجتهم المستمرّة، وفضولهم، وسأمهم، وضحكهم، وقنوطهم... وجوهًا حالمة وأخرى نَكِدَة. «الحِرْصُ سقطَ والقناعُ زال»، كتبَ ملاحظًا، «حتى داخل غُرف النوم المنعزلة (حيث هناك مرايا)؛ فإنَّ وجوه الناس في أنفاق القطار أكثر عُريًا».

بين عامي (١٩٣٥- ١٩٦٥م)، ساهم ووكر إيفانز بأكثر من أربعمئة صورة فوتوغرافيّة مصاحبة لخمس وأربعين مقالة نُشرت في مجلة Fortune. لقد عمل لدى هذه المجلة المترفة كمحرر فوتوغرافي خاصّ، من عام ١٩٤٥م إلى عام ١٩٦٥م، ليس مبتكرًا لحافظات الوثائق والحقائب الخاصّة بها، ومنفذًا للصور، ومصممًا لصفحاتها فقط؛ لكنه كان يكتب النصوص المرافقة لتلك اللقطات. طُبِعَت موضوعاته بالأسود والأبيض وبالمواد الملونة بما فيها رموز وإشارات شركة الخطوط الحديدية، وأدوات العمل المستعملة، ومنتجعات الصيف الفندقيّة القديمة، ومشاهد لأميركا كما بدت من نافذة قطار. مستخدمًا الصيغة الصحفية

• أليس ثمة ضير أن تكذب الكاميرا؟

■ لا، ليس حسنًا أن يكذب أيّ شيء أو أيّ أحد. لكن الأمر خارج السيطرة. إني أشعر بأنّ الصدق موجودٌ في الناس، هنا وهناك، وعلى نحوٍ نِسبيّ.

• ما أود أن أسأله، إذا التقطتَ صورة جميلة لحاوية قمامة، فهل الصورة تكذب؟

■ كتب أحدهم مقالة أسماها «لا وجود لشيء كالجَمال» وإنه لأمرٌ يستحق التفكير فيه. بإمكان القمامة والمهملات، في أوضاع معينة، بالنسبة لي على الأقلّ، أن تكون جميلة، والسبب هو أنكَ تراها هكذا. بعض الناس لديهم القدرة على رؤية ذلك، رؤيتها والإحساس بها. إني أميل إلى فتنة الشيء وجاذبيته، إلى قوة المرئيّ، إلى الجمالي في المادة المنبوذة أو المهملة.

• أيعود السبب في أنّ تلك المواد تشكّلُ تحدّيًا لك؟

■ لا، هكذا أنا. يكمن السبب في جزء منه في المعاكسة والانحراف. لقد استمددتُ الكثير من زخمي المبكِّر من احتقاري للأفكار المقبولة عن الجمال، وهذا جيد جزئيًّا، وأصيلٌ جزئيًّا أيضًا، كما أنه هَدّامٌ جزئيًّا. لم أكن شابًّا لطيفًا جدًّا. كنتُ أمزّقُ كلَّ شيء بمقدوري الحصول عليه. إني أرى هذا عند استعادتي له وتأمله. كان هذا داخلي، مثلما هي أشياء معينة تستدعي الفضول والتساؤل لديك، عندما يمضي الوقت وتبلغ سنِّي، لكنكَ لن تصل القعر أبدًا.



المعتمَدَة للقصة التي تصاحبها الصورة؛ مزجَ إيفانز اهتمامه بالكلمات والصور، مجترحًا سردًا متعدد الأبعاد غير مألوف وبسويّة عالية. كانت الأساليب الفنيّة الكلاسيكيّة المتروكة، تلك المقالات الموقعة باسمه، إنما هي حِرفة إيفانز طوال عشرين سنة.

منذ عام ١٩٦٥م أصبح أستاذًا محاضرًا للتصوير الفوتوغرافي، قسم التصميم الغرافيكي، في جامعة ييل للفن.

بدأ عام ١٩٧٣م العمل مستخدمًا الكاميرا المبتكرة Polaroid SX-٧٠، وبإمداد للأفلام غير محدود من الشركة. ولقد تناسبَت الكاميرا تمامًا مع أبحاثه الساعية إلى رؤيةٍ شعريّة مكثفة للعالم: كانت طباعتها الفورية، لمصوِّرٍ فوتوغرافي متردد في السبعين من عمره، قد ساعدته على قصقصة الورق وقطعه ليخرج بما يشبه أعمال الفنان الفرنسي ماتيس في شيخوخته. كانت طباعة الصور الملتقطة بواسطة هذه الكاميرا الفريدة آخر أعمال الفنان وذروة اشتغاله على امتداد نصف قرن. ومن خلالها عادَ إلى موضوعاته الأثيرة العديدة - وأكثرها أهمية تمثلت في اليافطات، والملصقات، وتحويلاتها اللامحدودة، وأشكال الحروف نفسها.

محطّة كوبيّة مبكِّرة

في شهريْ مايو ويونيو من عام ١٩٣٣م، عملَ ووكر إيفانز على التقاط مجموعة صور في كوبا بتكليف من ناشر كتاب كارليتون بيلز «جريمة كوبا»، المتضمن وصفًا حادًّا لدكتاتورية جيراردو ماتشادو. وهناك اعتاد إيفانز مشاركة إرنست هيمنغواي الشراب ليليًّا، وهو مَنْ أقرضه المال لتغطية مصاريف إقامته أسبوعين إضافيين. كانت صوره توثيقًا لحياة الشوارع، وحضور رجال الأمن الطاغي، والمتسولين، وعمّال الموانئ بأسمالهم، ومشاهد أخرى لواجهة المدينة المائية. كما أنه ساعد هيمنغواي في الحصول على صورٍ من أرشيف الصحيفة التي قامت بتوثيق بعض أعمال العنف السياسي التي وصفها في روايته «أن تأخذ وأن لا تأخذ» عام ١٩٣٧م. وخشية من احتمال مصادرة السلطات الكوبية للصور التي التقطها، والتي تشهد على انتقاده لها، ترك عند هيمنغواي ٤٦ صورة مطبوعة. لكنه لم يتعرض لأيّ صعوبات عند عودته إلى الولايات المتحدة، لتظهر فيما بعد ٣١ صورة من صوره في كتاب بيلز. اكتُشِفَت الصور المطبوعة المخبأة المتروكة عند هيمنغواي في هافانا عام ٢٠٠٢م، وأُقيم معرض لها في «كي ويست».



المتفككون..
الحلقة المغيبة من تاريخ الفنون التشكيلية المعاصرة

أفكارهم سرقها الدادائيون والسرياليون واتسمت بالجنون والنقد اللاذع للمجتمع

بشرى بن فاطمة كاتبة تونسية

البحث في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر والتوغل في مسارات ما بعد الحداثة، زاخر بالمفاجآت والتنوع والاكتشافات الجديدة، فالمذكور أن الدادا هي حركة التمرد الفني الأولى المعلنة والمعروفة التي غيرت مفهوم التعبير الفني الحديث وتحولت به من الكلاسيكية المحددة التوجهات إلى التعبير المطلق والعبثي والخارق لكل الأفق الجمالي، سواء من خلال اللغة البصرية أو التذوق الفني وفكرة التقبل الجمالي، كما بدا في أعمال مارسيل دوشامب أو الحركات المختلفة مثل الفوميزم.

غير أن الغوص في البحث عن تاريخ ظهور التمرد الفني وملامح الفن المعاصر يأخذنا إلى أكثر من عشر سنوات مخفية من تاريخ الفن في القرن التاسع عشر، حققت ضجة كبرى ولكن غُيّبت عن التأريخ وهي صفحة «المتفككين» التي بدأت سنة ١٨٨٢م وانتهت بل اختفت تمامًا سنة ١٨٩٣م. فالمراجع التي تحدثت عنهم أو ذكرتهم تكاد تُختصر في بعض البحوث أو المقالات الفنية التي تذكرهم لكن من دون الغوص في عمقهم الفني. ويعدُّ بحث الكاتبة الفرنسية «كاثرين شاربان» من البحوث الجدية التي ألقت الضوء عليهم، وتبقى الدراسة الأكثر تميزًا التي توغلت فيهم كفنانين بتفاصيلهم وعوالمهم بل مقارنة بين أعمالهم التي سبقت عصرها وأعمال عالمية اقتبست منهم أو حتى استولي عليها، كتاب الدكتور حسين حسين الفنان التشكيلي والباحث اللبناني الذي عالج تاريخ الفن الحديث من خلال حقبة المتفككين الذي استعنا بكتابه كمرجع معمّق للحديث عن هؤلاء المبدعين الذين اتخذوا الفن تسلية لكنهم من دون أن يشعروا أسسوا لبداية فكرة الفن الاعتراضي والمتمرد على السائد ولتيار فني معاصر بصدى أعمالهم الباقي والحاضر حتى عصرنا الحالي.

وللحديث عنهم لا بد أن نشير إلى المراحل المختلفة للفن التشكيلي والفنون البصرية والتطور التعبيري في الفن. فلم يعبُر الفنانون التشكيليون من المراحل الكلاسيكية إلى المعاصرة من دون وعي ونضج ومواكبة واندماج مع الواقع ودرجات الخيال وحالات التفاعل معها فمن عصر النهضة ومرحلة المستشرقين وعصر التنوير والثورة الصناعية والحروب العالمية، كان الفنان والمثقف عنصرين عالجا وعبّرا وبلورا أحاسيسهما من خلال تلك الرؤى الإبداعية المخزنة في مراياهما التي عكساها على فنهما، فقد بدأ الفن الحديث مع الانطباعية وتأثيرها في اللوحة الكلاسيكية. وفي سنة ١٩١٠م أحدث تيار التجريد ضجة وتأثيرًا ليتمادى الابتكار والتمرد مع الدادائيين سنة ١٩١٦م؛ إذ شكّلت هذه الحركة نقطة انحراف في التعبير الفني ومفاهيمه الإدراكية لعنصر الجمال ولدور العمل الفني كله وعلاقته بالفرد والمجموعة، فقد أصبح للعمل الفني المنجز وظيفة تتفاعل مع الواقع وتعبر وتنقد وتسخر من السائد ومن القوالب الجامدة ومن الوصايا الكلاسيكية على الفن ومن دوره الباهت الموظَّف زينةً أو ديكورًا ودوره الذي يقيد الفنان بالفكرة والخامة والعنصر. فقد خاضت الدادائية التجريب باختلاف وجرأة بالخامة غير المألوفة، ثم تطورت مع السريالية، ليكتسب التجديد تفاعلًا شعبيًّا بالحضور التقني مع البوب آرت والديجيتال والمفاهيمية والتركيبية والتنصيبية والدادائية الحديثة وأحادية اللون والفيديو والصورة كل هذا التطور مذكور في كتب تاريخ الفنون الحديثة والمعاصرة التي اتفقت على أن تتجاوز مرحلة دقيقة من تاريخ الفن هي مرحلة المتفككين التي كان لها الفضل في خلق عنصر التجديد وجرأة التجريب وعنصر السخرية والتمرد، وهي المرحلة التي فتحت الباب أمام الدادائية وسبقتها بحوالي ٤٠ سنة.

الجماعة غير المتماسكة

فمن هم المتفككون وكيف ظهروا ولماذا تجاوزهم تاريخ الفن التشكيلي وتعمّد إقصاء صفة الفنانين منهم؟ إن مرحلة المتفككين هي مرحلة حساسة من تاريخ فرنسا وأوربا مرحلة النهضة والوعي. فقد بدأت عروضهم على سبيل التسلية والمرح والسخرية من فراغ السياسة والتفكك القائم على الطبقية والسعي لبناء مجتمع ناقد وقادر على اكتساب عناصر التعبير الحضاري، فقد قررت جماعة من محبي الفن في باريس أن تجتمع في كل أسبوع وتقدم أفكارها التي اتسمت بالجنون والتسلية والسخرية والكوميديا والنقد اللاذع للمجتمع والفن والواقع، وأن تخترق الحدود وتكسر القوالب بالتعبير الفني. فقد ابتكروا من جنونهم تجارب غير معقولة وأفكارًا رائدة استغلت الفضاءات التي عرضت فيها، فلم تعجزهم أي معوقات عن التجريب والابتكار والجمع بين الفكرة أدبًا

والرسم واللوحة والأداء والعلم كهرباء شموع وكل الآلات والأدوات سخرت للعرض والفرجة لتؤدي معنى وتستدرج لفكرة، فلم يحبطهم عن التعبير أي شيء فقد قدموا ما يسمى حاليًّا فنون الأداء والفن متعدد الوسائط والفن المفاهيمي والتركيب والكولاج.

إن مرحلة المتفككين أو كما تسمى أيضًا الجماعة غير المتماسكة أو الطبيعيين أو الهامشيين ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر لتكون نتاج ابتكار وانعكاس نهضة صناعية واجتماعية، وبخاصة أن هذا العصر اعتبر عصر تطور وتمرد على كل كلاسيكي برؤى التغيير السياسية ومرحلة حرية التعبير والنقد، وما عرف بالكوميديا المشوهة التي تحوّلت بمفهوم الجمالية وفكرة الجمال إلى نقاط مختلفة لامست القبح ومنحته مشاهد غاصت في ماورائيات المعنى فيه، تلك التي قد تحيل على الجمال. هذه المرحلة من التاريخ الفرنسي بنيت على مبادئ الجمهورية الفرنسية الثالثة التي ارتكزت على الحريات الفردية والجماعية ومنح حق الاجتماع والتعبير التي أسس قواعدها «مونتيسكيو»، والتي تبعتها تطورات فكرية وتمرد تعبيري مكثف ومتداخل المعاني لامس الآداب والفنون والفلسفة والقانون.

فظهرت حركات فنية جديدة هي البوهيميين واللامبالين والفوميزم الذين انضووا واجتمعوا معًا في مجموعة سميت «المتفككين» من أجل كسر قواعد الفن الصارمة تلك التي تمنعهم من ممارسته، باعتبار أنهم لا يمتلكون أسس تلك القواعد فقد فكر المتفككون أن يعبروا عن حبهم للفن بجنونهم





وبعيدًا من الالتزام بقواعده. وقد ظهرت مجموعة المتفككين على يد «جول ليفي» عضو سابق في نادي «هيدروباث» الأدبي بعد أن قرر تنظيم معرض فني خيري يسمح فيه لمحبي الفن بعرض كل ما يجول بخواطرهم وكانت تلك البادرة أول خطوة لتأسيس المجموعة. في ١٩ يوليو ١٨٨٢م ظهرت جمعية المتفككين التي فتحت أبوابها لكل الفضوليين والهواة لعروض فرجوية مبنية على التنشيط والتفاعل.

وقد صادف عند افتتاح العرض أن انقطع التيار الكهربائي الذي لم يمنعهم من إكمال عرضهم ولكن على ضوء الشموع حيث تنقلوا في المكان بين العتمة والنور ليشاهدوا الأعمال ويسمعوا النصوص الأدبية والقصائد والموسيقا، فكانت تلك الفرجة اللامتوقعة عنصرًا جريئًا في العرض أسس لفلسفة التوظيف والابتكار وتسخير الخامة لتغيير الرؤية الجمالية لوظيفة الفن. في ٢ أكتوبر ١٨٨٢م، قرر «جول ليفي» تكرار العرض الفني في بيته مع إضفاء طابع الغرابة والبوهيمية واللاتماسك في التعبير حيث شارك في تلك الأمسية أكثر من ٢٠٠٠ شخص وكان ذلك النجاح غير متوقع مع تغطية صحافية رسخت فكرة الفنون المتفككة في المشهد الثقافي الباريسي. في أكتوبر ١٨٨٣م كانت البدايات الجميلة التي اكتسحت فضاء الفنون حين اكتشف الباريسيون أول معرض رسمي خيري للفنون غير المتماسكة في «صالون فيفيان» حيث قدمت الأعمال بكل خطواتها الساذجة والفوضوية والساخرة وفق الأداء والعرض كما قدمت الابتسامة وقد سجل المعرض ٢٠ ألف زائر خلال شهر واحد.

وبعد ذلك بعام، عاد المتسابقون بشغف للمشاركة من خلال غاليري فيفيان بأفكارهم الفوضوية والساخرة في

> **الغوص في البحث عن تاريخ ظهور التمرد الفني وملامح الفن المعاصر يأخذنا إلى أكثر من عشر سنوات مخفية من تاريخ الفن في القرن التاسع عشر، حققت ضجة كبرى ولكن غُيّبت عن التأريخ وهي صفحة «المتفككين» التي بدأت سنة ١٨٨٢م وانتهت بل اختفت تماقًا سنة ١٨٩٣م**

رسومات ومنحوتات وتصاميم وقصائد وأداء متناقض ساخر وناقد يبعد الناس من الكآبة ويخلق أفقًا للأمل والابتسام. وفي كل عرض تقوم به جمعية المتفككين كان يحظى بتغطية إعلامية مكثفة وحماسية وفضولية تنتظر بشغف كل جديد، ولعل أرشيف الجرائد الفرنسية بقي الشاهد الوحيد على تلك المرحلة وبخاصة أن المقالات كانت ترفق بصور للأعمال الفنية. فالعروض كانت تحاول تجاوز التعتيم لتظهر من خلال فنون الأداء والتجسيد والإلقاء والرقص والمسرح وتعدد الوسائط وبخاصة أن العروض كانت تحمل فرجة رغم الفوضى واللاتناسق والتفكك والانفصال الذي حمل في حد ذاته قواعد جديدة وأفقًا موسعًا للفن التشكيلي المعاصر.

تراجع وانتقاد

غير أن هذا التيار عرف في سنة ١٨٨٦م تراجعًا وانتقادًا من المنتمين للفنون الكلاسيكية، فككل تيار يلاقي النجاح والتواصل الفرجوي الذي يكاد يصبح قاعدة فنية تهدد الكلاسيكي. لاقى النقد كشكل فني لاعتبارات عدة أنه قد يهدد الفن والذوق وقد هوجم «ليفي» المؤسس وأصبحت الجمعية تعاني التفكك الداخلي بين أعضائها لتنتهي المرحلة وينتهي عصر المتفككين سنة ١٨٩٣م.

إن هذه المرحلة لم تكن عبثية الوجود بل أسست لفكر جديد وبخاصة أنها جمعت أسماء أدبية فنية مسرحيين وكوميديين نذكر منهم: هنري بيبل، أنطونيو دي لا غاندارا، تولوز لوتريك، كاران دي أش، ألفونس أليس، بول بيلهود، غيوم ليفيت، تشارلز كليرفيل، بيرتول غريفيل، تشارلز كروس. إن التأمل فيما بقي وسُجل من أعمال المتفككين من خلال أرشيف الجرائد القديمة وما قدمته جامعات الفنون من بعض الأعمال، والمجهود القدير الذي قام به الدكتور حسين حسين الذي رمم وجسد قرابة ٦٠ عملًا من أعمال المتفككين وقارن بينها وبين أعمال أخرى يثبت أنهم تميزوا بالطرافة الفنية والحضور المتماسك للفكرة المبتكرة والموهبة المتفوقة، القادرة على لفت الانتباه واستثارة الحواس، والأعمق أنهم كانوا طليعة الفن المعاصر ورواده ومؤسسيه. فرغم اتهام النقاد لهم بالتطفل على الفن وبأن أعمالهم مجرد هراء أثبت التأثر بهم والاقتباس منهم في مراحل لاحقة عمق أعمالهم.

ولا يمكن غض الطرف عما تعرضت له هذه الأعمال من انتحال وصل حد السرقات، فكاتالوجات العروض الثلاثة التي قاموا بها بينت أن الأعمال التي وظفوها لعروضهم



أخذها الدادائيون والسرياليون ونسبوها لأنفسهم مثل التركيبية والتفوقية وأحادية اللون والأعمال الجاهزة والفرجة والسخرية واللامعقول كما في بعض أعمال مارسيل دوشامب ومان راي وبيكابيا، فأغلب الأعمال كانت نسخًا مطابقة للأصل. فالعروض الأولى للسرياليين حملت عنصر الفرجة كما في العرض الأول للمتفككين؛ إذ تغيرت فكرة العرض على ضوء الشموع إلى المصابيح، فبعض أعمال «إيف كلاين» المعاصرة هي في الأصل أعمال للمتفككين عرضت كما هي من دون ذكر أو اقتباس أو تصور. ولعل التساؤل الذي يستفز هو إذا كان المتفككون فوضويين ومتطفلين على الفن، فلماذا تؤخذ أعمالهم، ولماذا يعتم على كل أفكارهم ولا تذكر مرحلتهم كمرحلة مهمة من تاريخ الفنون البصرية والتشكيلية المعاصرة؟

أغنياته جمعت ما بين التراث الفرعوني والإسلامي والصوفي

عامر التوني:
المستقبل للموسيقا الصوفية فقط

الفيصل القاهرة

عُرِفت المولوية بأنها طريقة الأداء الصوفي الذي وضعه مولانا جلال الدين الرومي في مدينة قونية في القرن الثالث عشر، وانتشرت بوصفها طريقته في السماع والأداء الحركي حيث الدوران حول الجسد، بما يمثله من رمزية الأحادية والتوحيد حين يقف الراقص رافعًا يديه بشكل متقاطع مع جسده وسط الحضرة، ورمزية الربط بين السماء والأرض حين يرفع الراقص يدًا نحو السماء كأنه يأخذ منها، ويده الثانية تميل نحو الأرض كأنه يعطيها، في حين عُرِفت العباءة السوداء بأنها القبر، واللبدة الصوف كشاهد للقبر، والملابس البيضاء بوصفها النقاء الذي ينتقل إليه المُريد أو الراقص حين يتخلص من علائق الدنيا وأسبابها. وبينما يدور المريدون في حلقة فإن الشيخ يجلس في المنتصف منشدًا قصائده في حب الرسول صلى الله عليه وسلم، أو نافخًا في نايه ليهذب الروح وينميها، ليمضي الثلث الأول في السلام؛ الملفوف حسبما يقول الفنان عامر التوني مؤسس المولوية المصرية، الذي أقام عشرات الحفلات في مختلف بلدان العالم، وأدخل إضافات تأثرت بها المولوية في مختلف البلدان.

يقول عامر التوني لـ«الفيصل»: إن المولوية تبدأ حلقة ذِكْرها بالسلام الملفوف، حيث الإنشاد من دون إيقاع، ثم الإنشاد على إيقاع بطيء يعرف بالصمودي الكبير، بعده يرتفع الإيقاع إلى ما يعرف بالإيقاع المقسوم، ثم تزداد سرعة الإيقاع إلى نهايته، وهو ما يعرف بالإيقاع الملفوف، وهذا التركيب بتصعيداته يعرف بالسلام المولوي. هكذا كانت المولوية التي أسسها صاحب المثنوي جلال الدين الرومي، أو حسبما قيل إنه تعلمها من أستاذه شمس الدين التبريزي، ومن ثم انتقلت كطريقة صوفية قائمة على السماع من قونية إلى الهند وسوريا ومصر والمغرب، وظلت تعرف في التكايا وحلقات الذكر بالمولوية، نسبة إلى مولانا جلال الدين.

وفي الوقت الذي بدأ يتقلص فيه حضور المولوية حتى في تركيا نفسها، إذ حظرت الأخيرة الطرق الصوفية على أراضيها، ولم تبق إلا على المولوية كنوع من الفلكلور، في ذلك الوقت، وتحديدًا في منتصف التسعينيات، ظهرت فرقة المولوية المصرية التي أسسها المغني والملحن عامر التوني، والتي احتفت بتراث المولوية وانتشرت به في مختلف بلدان العالم، حتى إنها أقامت حفلات في أكثر من ستين دولة، بداية من الهند وبنغلاديش وباكستان وتركيا وسوريا ولبنان والمغرب والجزائر وتونس وفرنسا وإنجلترا وإسبانيا وبلجيكا وغيرها، وأنتجت وفق ما قال أكثر من ثلاثة أقراص مدمجة محملة بعشرات الحفلات التي غُنِّيَ فيها لكبار المتصوفة، بداية من الحلَّاج والسَّهْرَوَرْدي والرومي ورابعة العدوية وغيرهم.



الدوران حول الجسد

أصرَّ التوني على تسمية فرقته بالمولوية المصرية، موضحًا أن مصر عرفت المولوية قبل جلال الدين الرومي وزمنه بمئات السنين: «فقد عرف المصريون القدماء الدوران حول الجسد في رقصاتهم التعبدية في المعابد، كما عرفوا السماع سواء لآلات النفخ كالمزمار أو الإيقاع كالدف والرق، فضلًا عن التراتيل التي كانت تتلى لإرضاء الآلهة. وكان ذلك كله يدور في مكان مخصص للعبادة أو التعبد بشكل احتفائي، وهو الشكل نفسه الذي وضعه الرومي في جلسات ذِكْرِهِ، بداية من استخدام أدوات الموسيقا وصولًا إلى الذِّكْر وقصائد الوَجْد مرورًا بالرقص والدوران حول الجسد، ومن ثم فهذا التراث به جانب مصري، ولم يبتكره جلال الدين الرومي وقتها، لكنه استقاه من الحضارات السابقة عليه، والمعاصرة له في وقته، ومن ثم فنحن لا نقدم المولوية التركية ولكن المولوية المصرية».

ويذهب التوني إلى أنه أضاف للمولوية الجانب الأصيل الذي لعبت عليه الحضارة المصرية القديمة وهو اللون، «تم تفكيك اللون الأبيض إلى الألوان السبعة المشكِّلة لقوس قزح المصري، حيث شعاع الشمس المحتفى به في الثقافة المصرية، ومن ثم حملت تنورات الراقصين وصدرياتهم ألوان قوس قزح، ولاقت قَبولًا في مختلف بلدان العالم، حتى إن الأتراك أنفسهم تأثروا بها، وأدخلوا الألوان على ملابس راقصيهم». من ناحية، يرفض التوني القول: إن المولوية هي التنورة، موضحًا أن التنورة ليست للتعبد ولا التصوف، «لكنها شكل استعراضي يؤدى في الشارع حيث افتتاح المعارض والمحلات وحفلات الزواج وغيرها، أما المولوية فهي شكل صوفي تعبدي، لا بد أن يكون للمكان خصوصيته، فالمُنشِد أو المغني أو الراقص يسعد بحال وَجْده، والجمهور الذي يشاهده لم يأتِ ليراه ولكن ليسعد معه بحاله، ومن ثم فهو لا يقوم على إمتاع الجمهور كما في التنورة، ولكنه يقوم على السعادة بحاله الصوفي، والجمهور يسعد معه بهذه الحال».

المولوية التركية مجرد تنورة

ويقول التوني: إن المولوية التركية الآن أصبحت تنورة وليست مولوية؛ «لأن الأتراك حظروا عمل جميع الطرق الصوفية، وحين سمحوا للمولوية أن تعمل كان من باب



الفلكلور وليس التصوف، كما أن الذين يقومون بالمولوية هناك الآن هم رجال ليسوا من المتصوفة، ومن ثم فالحال الذي نبحث عنه في المولوية غير موجود، ولم يبقَ سوى الشكل الاستعراضي، أي التنورة». ويشير إلى أن الحفلة لديه يشارك فيها ما بين سبعة عناصر واثني عشر عنصرًا، وذلك حسب اتساع المكان وضيقه، وأنهم يتوزعون ما بين موسيقيين وراقصين فضلًا عنه هو بوصفه المُلحّن والمغني والقائم على اختيار القصائد المغناة ومؤسس الفرقة ودليلها الرُّوحي. ويوضح أنه بصفته أحد أبناء الصعيد فقد نشأ على السماع في حلقات الذِّكر، حيث تنتشر الطرق الصوفية في الصعيد ما بين الشاذلية والرفاعية والبيومية وغيرها، وحيث يُستعمَل الجسد في أثناء الذكر بالتمايل والدوران حوله، وحيث تتنوع أساليب كل طريقة في أدائها وطقوسها، كل هذا جعله ينتبه إلى القصائد الصوفية وإلقائها وسماعها وغنائها، فلما دخل الجامعة حرص على أن يكون في قسم اللغة العربية، وكانت القصائد والمعلقات التي عليه حِفْظها كثيرة. ويذكر أنه حصل على دبلوم دراسات عليا من أكاديمية الفنون، ثم ماجستير

مصر عرفت المولوية قبل جلال الدين الرومي وزمنه بمئات السنين، فقد عرف المصريون القدماء الدوران حول الجسد في رقصاتهم التعبدية في المعابد

في المسرح العراقي، ثم دكتوراه في المولوية من أكاديمية الفنون أيضًا. وفي عام ١٩٩٤م كان مالكًا لشركة إنتاج أعمال فنية، ولم يكن في مخيلته أنه سيبتكر المولوية المصرية، لولا أن المشيئة الإلهية أرادت أن تتوقف شركة الإنتاج، ويظهر له في الأفق فجر المولوية، فاستدعى تراثه المصري القديم والصوفي في الصعيد، والثقافي في تركيا وإيران إبَّان القرون الوسطى، وقدراته على الغناء والتلحين ومعرفته الجيدة بالشعر وقصائد المتصوفة الكبار، فكانت بداية الطريق التي عوضته عن كل شيء، وفتحت له آفاق العالم أجمع.

ويلفت عامر التوني إلى أنه يسافر بفرقته إلى الخارج عبر ثلاث طرائق هي، إما دعوة رسمية له من وزارة الثقافة لتمثيل مصر بالخارج، أو دعوة مباشرة له من الخارج لإقامة حفلة، أو أن يذهب هو فيؤجِّر مسرحًا ويعلن عن حفلته ويبيع تذاكره لجمهوره، وهذه الطريقة هي الأمتع والأسهل والأربح بالنسبة له. لكنه في كل الحالات ليس باحثًا عن الربح، كما يقول، بقدر ما هو باحث عن السعادة بحاله في أي مكان. أما الآلات الموسيقية التي يستخدمها، فهي: «كولة» (آلة مصرية تشبه الناي)، والعود، والقانون، والدف، والطبل، و«كاخون» (آلة إيقاعية)، و«دجمبي» (آلة ذات صوت عالٍ بديلة عن الدرامز). ويؤكد التوني في ختام حديثه أن المستقبل سيكون للموسيقا الصوفية؛ «لأن كل الفنون التي تُقدَّم الآن هي فنون مادية، ولا يوجد محتوى روحي إلا في الموسيقا الصوفية».



بمناسبة مرور (40) عامًا على تأسيس دار الفيصل الثقافية

وصدور مجلة الفيصل في يونيو 1977م

تصدر الدار خمسة مجلدات مختارة من منشوراتها

الملك فيصل في الفيصل - قصص من ذاكرة الشعوب

تشكيل - قصائد - حوارات








editorial@alfaisalmag.com www.alfaisalmag.com @alfaisalmag alfaisalmag

ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١ المملكة العربية السعودية هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ /٤٦٥٣٠٢٧ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٦٤٧٨٥١ (١١ ٩٦٦+)

«نولي وود» .. صرخة نيجيريا للكشف عن وجهٍ إفريقيٍّ مغايرٍ

أحمد محمد علي مترجم وكاتب سوداني

تتباهى نيجيريا، من الناحية التاريخية، بأكبر صحافة حرة وصريحة أكثر من أي بلد إفريقي، ولكنها أيضًا كانت من بين الصحف دائمة الاستهداف من الدكتاتوريات العسكرية السابقة. انعكس هذا الواقع على جميع مناحي الحياة في هذا البلد الثائر ضد الاستعمار والفساد، فصار يعبر عن هذه الانعكاسات ويصورها على شكل أعمال فنية، وكان للسينما نصيب الأسد من هذا العبء الثقيل، فانطلقت تصرخ عبر مبدعيها؛ لتكشف عن وجه نيجيري إفريقي يغاير الصورة المنطبعة في الأذهان.



السينما في نيجيريا، التي أصبحت ترتدي العباءة النيجيرية «نولي وود»، تتألف من الأفلام المنتَجة في نيجيريا، التي يعود تاريخها إلى أواخر القرن التاسع عشر، وإلى الحقبة الاستعمارية في أوائل القرن العشرين، في بعض الأحيان تُصنَّف وتُطوَّر صناعة الصور المتحركة النيجيرية في أربعة عصور رئيسة: العصر الاستعماري، والعصر الذهبي، وعصر أفلام الفيديو، وأخيرًا عصر السينما النيجيرية الجديدة الناشئة.

بعد استقلال نيجيريا في عام ١٩٦٠م، توسعت أعمال السينما بسرعة، خصوصًا مع إنشاء دور جديدة للسينما، ونتيجة لذلك ازدادت القناعة بالعمل النيجيري المسرحي في أواخر الستينيات حتى السبعينيات.

تصوير الأفلام كوسيلة وسيطة، وصَلَ إلى نيجيريا في البداية في أواخر القرن التاسع عشر، في شكل ما يصطلح عليه باسم «مشاهدة ثقب الباب» لأجهزة الصورة المتحركة، وقد استبدلت بها في أوائل القرن العشرين باستخدام أجهزة عرض صور متحركة محسّنة، مع عرض المجموعة الأولى من الأفلام في قاعة غلوفر التذكارية في لاغوس في المدة من ١٢ إلى ٢٢ أغسطس ١٩٠٣م.

يرجع أصل مصطلح «نولي وود» إلى أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وهو اسم مستعار، يشير أصلًا إلى صناعة السينما النيجيرية، ونظرًا لتاريخ المعاني والسياقات المتطورة، لا يوجد تعريف واضح أو متفق عليه لهذا المصطلح، إلا أن أليكس إينغو قد عرّفه بأنه: «مجمل الأنشطة التي تُجرَى في صناعة السينما النيجيرية»؛ سواء باللغة الإنجليزية، أو اليوروبا، أو الهوسا، أو الإيبو، أو إيتيكيري، أو إيدو، أو إفيك، أو إجاو، أو أورهوبو، أو أي لغة أخرى من أكثر من ٣٠٠ لغة نيجيرية.

كما تتبع جوناثان هاينز أول استخدام لهذه الكلمة في مقال نُشر في عام ٢٠٠٢م بقلم مات ستينغلاس في صحيفة نيويورك تايمز؛ إذ استخدمه لوصف السينما النيجيرية، فعلى مر السنين استُخدم مصطلح «نولي وود» للإشارة إلى غيره من الصناعات التي تدخل تحت مظلة هذا المصطلح، مثل: السينما الغانية باللغة الإنجليزية، التي عادة ما تتشارك في إنتاج أفلامها مع نيجيريا، وتقوم بتوزيعها الشركات النيجيرية؛ كما استُخدم هذا المصطلح لأفلام «الشتات النيجيري/ الإفريقي»، التي تنتسب لنيجيريا، أو ابتُكرت لاجتذاب جمهور النيجيريين.

تتقسم صناعة السينما في نيجيريا إلى حد كبير على أسس إقليمية ودينية وعرقية، وهناك صناعة السينما باللغة الإنجليزية، التي تُعتبَر بوتقة تنصهر فيها الأفلام مُشكّلة باقة من النكهات الإقليمية

وعندما يُذكَر اسم نيجيريا، تستحضر أذهاننا التمزق الاجتماعي والإرهاب، ولكن هذه ليست الصورة كاملة؛ حيث إن تلك الدولة المترامية الأطراف أصبحت في مدة زمنية قصيرة من أكبر قلاع صناعة السينما، وحصلت على لقب «نولي وود»، ولم يأتِ هذا من فراغ أو مجاملة لنيجيريا، ويكفي أنها أصبحت في المركز الثاني في العالم وراء «بوليوود» نظرًا إلى عدد الأفلام المنتَجة، وامتداد سوق هذه الصناعة، فهي توجَّه لجمهور ضخم يصل زُهاء ١٧٠ مليون نسمة في نيجيريا، وأكثر من بليون نسمة في إفريقيا كلها.

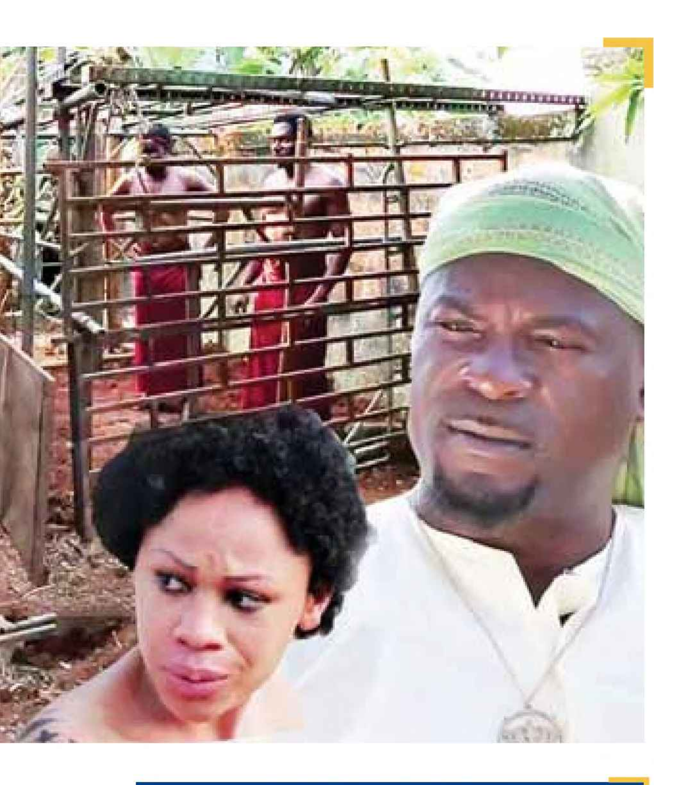
«لا نرغب في إنتاج نسخة طبق الأصل من أفلام هوليوود، ولا حاجة لنا بتقليدها ... نحن نتناول مسائل تشغل جمهورنا، فيمكنه التماهي مع الممثلين»، يقول إيكوشوكوو أونييكا، وهو أبرز مخرج في نيجيريا، ويتولى اليوم إخراج السلسلة التلفزيونية «ذا ڤيندور (البائع)» وموضوعها الرئيس هو الخطف، ومع الأسف، الخطف هو جزء من الحياة اليومية النيجيرية. تَعرِض هذه السلسلة الجديدة الظواهر الحياتية والاجتماعية المعيشة مثل الظاهرة الجديدة: منظمة «بوكو حرام» «المنظمة المتطرفة، التي تنشر الخراب والدمار في شمال نيجيريا»، وأخرى عن إيبولا، وحلقة عن الخطف في منطقة الدلتا «منطقة النفط في جنوب شرقي البلاد»، وأخرى عن مشكلة البطالة في أوساط الشباب، وعن الانتخابات.

ويُعرب بعض أصحاب المصلحة باستمرار عن عدم موافقتهم على هذا المصطلح؛ على أساس أن هذا المصطلح صِيغ من قبل أجانب، وهذا شكل آخر من أشكال الإمبريالية، أما الذين يدافعون عن استخدام هذا المصطلح، فيزعمون أنه شكل من أشكال المقاومة للإمبريالية الثقافية والإعلامية، بحجة أن مصطلح «نولي وود» يمثل صناعة السينما النيجيرية في حد ذاتها، في أسلوبها النيجيري، وبواسطة أبنائها النيجيريين، «بدلًا من مجرد استهلاك واستيراد معظم محتوى هوليوود، مثلما تفعل العديد من الدول النامية».

السينما النيجيرية

تتقسم صناعة السينما في نيجيريا إلى حد كبير على أسس إقليمية ودينية وعرقية، ومن ثم فهناك صناعات أفلام مميزة، يسعى كل منها إلى تصوير اهتمام الشريحة والعرقية التي يمثلها، ومع ذلك، فهناك صناعة السينما باللغة الإنجليزية التي تعتبر بوتقة تنصهر فيها الأفلام مشكّلة باقة من النكهات الإقليمية. السينما ذات اللغة اليوروبية هي مولود شرعي لـ«نولي وود»، وموطنها هو منطقة غرب نيجيريا، في منتصف ستينيات القرن الماضي، بدأت كسينما من مجموعة ممثلين متعددي المواهب من المجموعات التمثيلية المتنقلة التي تمارس عملها خارج المسرح؛ لتدلف إلى إنتاج الأفلام باستخدام شكل الشريط السينمائي «السيلولويد»، كان لمنفذي هذه الأفلام في بعض الأوساط قصب السبق في صناعة أفلام نيجيرية أصيلة، فالأفلام مثل: حصاد كونقي Kongi›s Harvest (١٩٧١م)، و Bull Frog in the Sun (١٩٧٤م)، وBisi، وDaughter of The River (١٩٧٧م)، وJaiyesimi (١٩٨٠م)، وCry Freedom (١٩٨١م) تقع في هذه الحقبة المزدهرة من صناعة الأفلام اليوروبية، ومن الأمثلة البارزة على ذلك: فلم Mosebolatan (١٩٨٥م) من إبداعات موسيس أوليبا، الذي حقق ١٠٧،٠٠٠ نيرة نيجيرية في خلال خمسة أيام من إطلاقه.

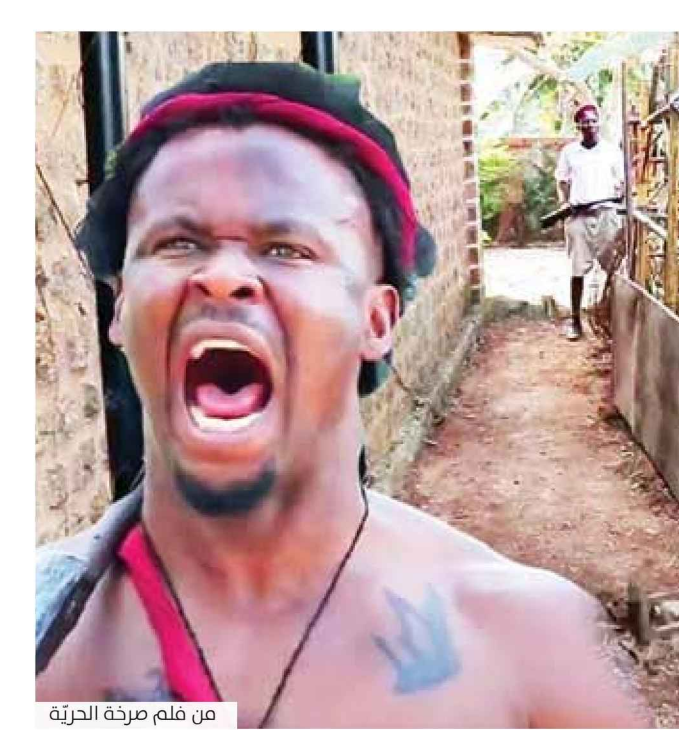
ابتدع سنوسي شيهو من مجلة «تاوروارا» مصطلح «كاني وود» في عام ١٩٩٩م، وسرعان ما أصبح المصطلح المرجعي الشعبي لهذه الصناعة؛ كما أن السينما بلغة الهوسا، هي أيضًا إحدى بنات «نولي وود»، ومقرها أساسًا في كانو، دار السينما الكبرى في شمال نيجيريا، التي تمخضت عنها وببطء إذاعة وتلفزيون كادونا في الستينيات. كان المحاربون القدماء، مثل:Dalhatu Bawa و Kasimu Yero رواد إنتاج الدراما التي أصبحت شائعة لدى جمهور الشمال النيجيري، شهدت تسعينيات القرن الماضي تغيرًا جذريًّا في السينما النيجيرية الشمالية، رغم حرصها على جذب المزيد من جمهور الهوسا، الذين يجدون متعتهم بصورة أكبر في أفلام «بوليوود»، فـ«كاني وود» هي توليفة سينمائية بين الثقافة الهندية والهوساوية، تطورت وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة، فمثلًا: فلم Turmin Danya في عام ١٩٩٠م، يُعتبَر أول فلم من هذا النسق يحقق نجاحًا تجاريًّا، سرعان ما تبعته أعمال أخرى، مثل: غيمبيا فاطمة Gimbiya Fatima وكياردا دا ني Kiyarda Da Ni، حتى وصل العدد إلى أكثر من ٢٠٠٠ شركة أفلام بحلول عام ٢٠١٢م، تم تسجيلها لدى جمعية صانعي الأفلام في كانو.



> الذين يدافعون عن استخدام مصطلح «نولي وود» يزعمون أنه شكل من أشكال المقاومة للإمبريالية الثقافية والإعلامية، بحجة أن المصطلح يمثل صناعة السينما النيجيرية في حد ذاتها، في أسلوبها النيجيري، وبواسطة أبنائها النيجيريين

السينما الغانية

على مر السنين، استُخدم مصطلح «نولي وود» أيضًا للإشارة إلى صناعات الأفلام الأخرى التي تقع تحت سقفها الواسع، مثل: السينما الغانية باللغة الإنجليزية، ففي المدة بين عامَيْ ٢٠٠٦م و٢٠٠٧م، وقَّع صانع الأفلام النيجيري فرانك راجاه آريس عقدًا مع شركة غانية لإنتاج الأفلام تُدعَى «ڤينوس فيلمز»، التي ساعدت في انخراط الممثلين الغانيين في التيار الرئيس لـ«نولي وود»، وأدى هذا التمازج في نهاية المطاف إلى زيادة شعبية بعض الممثلين الغانيين، مثل: فان فيكر، وجاكي أبيا، ومجيد ميشيل، وإيڤون نيلسون، وجون دوميلو، ونادية بواراي، وإيڤون أوكورو، الذين برزوا بقدر أكبر من نظرائهم النيجيريين؛ علاوة على ذلك، وعلى مر السنين، وبسبب التكلفة العالية


من فلم صرخة الحريّة

لإنتاج الأفلام في نيجيريا، اضطر صانعو الأفلام النيجيريون إلى إنتاج أفلام خارج لاغوس من أجل خفض التكاليف؛ وهو ما يشابه هجرة صناعة الأفلام في هوليوود من لوس أنجليس إلى مدن مثل: تورنتو وألبوكويرك، وتُعرَف هذه الظاهرة باسم «الإنتاج الجامح».

وقد بدأ العديد من المنتجين الآخرين في تصوير أفلامهم في مدن، مثل: مدينة أكرا بغانا، ووجهوا مدخرات هذه الصناعة للاستثمار في استجلاب معدات أفضل لرفع جودة منتجاتهم ومحاولة عرضها على الشاشة الكبيرة، وقد خلق هذا التطور نوعًا من الاندماج بين صناعة السينما النيجيرية والغانية، وبدأت معظم أفلام اللغة الإنجليزية من غانا أيضًا تحمل العلامة «نولي وود»، ويرجع ذلك إلى غزارة الإنتاج المشترك بين هذَين البلدَين، وسهولة إبرام صفقات التوزيع مع دور إنتاج الأفلام النيجيرية؛ حيث أصبح شيئًا معتادًا أن نشاهد أفلامًا يتقاسم نجوميتها أبطال نيجيريون وغانيون في ذات الوقت.

«نولي وود» الولايات المتحدة الأميركية: «نولي وود أميركا» مصطلح واسع يُستخدَم للإشارة إلى الأفلام النيجيرية المصنوعة في الغربة، على الرغم من أنها تحمل اسم أميركا، إلا أنه يمكن تصوير هذه الأفلام في أي بلد غير إفريقي، وتُنتَج هذه الأفلام عادة من قبل صانعي الأفلام النيجيريين، الذين يعيشون خارج بلادهم، وتُصنَع عادةً للجمهور النيجيري، ومثلما كان مصطلح «نولي وود» غامضًا، فإن مصطلح «نولي وود أميركا» يسير في الاتجاه نفسه .

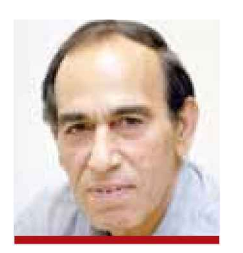
التمويل وسوق الأفلام المقرصنة

غياب التمويل وشُحُّه، علاوة على بعض المشكلات ومحدودية عدد صالات السينما في عاصمة الترفيه الإفريقي، هذه المدينة التي يقطنها ٢٠ مليون شخص، وأفلام «نولي وود» تباع في سوق الأفلام المقرصنة في متاجر صغيرة مقابل ٥٠٠ نيرة أو ٤٠٠ (حوالي ٢ يورو) في عربات البائعين الجوالين في الشوارع، والمصارف لا تغامر بدعم هذا القطاع المزدهر، وترى أن عائداته لا يُعتَدُّ بها، «المستثمرون لا يفكرون سوى في الأرباح والأرقام، وهم لا يشجعون الإنتاج الثقافي أو الفني، ولكن مع ازدهار المسلسلات التلفزيونية يبدو أن الأمور تتغير»، يقول إيكي نابو.

كوميديا موسيقية أيضًا: للمرة الأولى في مسيرتها المهنية، اشترت شبكة تلفزيونية إفريقية، «أفريكا ماجيك»، «فكرة (الفلم)» أو مشروع «إيكي نابو»، والسلسلة الجديدة هي كوميديا موسيقية يُتوقَّع أن يشارك فيها أكبر مغنِّي البوب في نيجيريا، والنجاح مضمون، فأعمال هؤلاء المغنِّين تتصدر برامج إذاعات الراديو في كل القارة الإفريقية.

ويروي المخرج؛ أنه استوحى قصة السلسلة من قصص الفنانين في الصحافة النيجيرية الصفراء، «في الإمكان صوغ آلاف الحلقات بالاستناد إلى حيوات الفنانين؛ من الخيانات، إلى اتهامات الشعوذة، ومرورًا بأساليب حياتهم المرهفة، ووصولًا إلى كؤوس الشامبانيا في سهرات كبار الشخصيات»، يقول نابو والحماسة تظهر في نبرة صوته: «وعلى الرغم من أن «أفريكا ماجيك» لم تطلب سوى ٢٤ حلقة، تدعو خطوتها إلى التفاؤل؛ فهي فاتحة خير». وفي مكتبها المكيف، الواقع في الشارع الأنيق في شبه جزيرة فيكتوريا، ارتقت وانغي با-أوزوكوو إلى مرتبة أبرز مخرجة في الصناعة السينمائية الإفريقية، وهي تختار الأفلام أو المسلسلات التلفزيونية التي تبثها «أفريكا ماجيك»، ومعيارها الوحيد هو: «النوعية».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



فاضل السلطاني
كاتب عراقي

الكُتاب المنفصمون.. جون شتاينبك آخرهم

يبدو أن الانفصام بين المبدع وإبداعه سيبقى سرًّا عصيًّا على الفهم الإنساني، مهما استعنا بالعلم الحديث، ونظريات علم النفس. نقرأ لكتاب نصوصًا لا أعذب ولا أرقّ، ونطلع على تفاصيل حياتهم فلا أبشع ولا أشنع. كأننا أمام عدوين متحاربين، لا تبدأ حياة أحدهما إلا بقتل الآخر. الأمر جارٍ هكذا منذ فجر الأدب. صحيح أنه علينا ألا نخلط بين النص وصاحبه، وإلا لتوقفنا عن القراءة. وصحيح أيضًا أن لحظة الإبداع لها قوانينها الخاصة المستقلة، التي قد تكون مستقلة عن صاحبها، والتي لا يعرف أحد ما هي. لكن هذا يبقى أقرب إلى الفضاء النظري منه إلى المجال الواقعي، وبخاصة في عصرنا الحديث.

بالمقابل، نحن لا نكف عن النبش في حياة الكاتب، ربما لنلتقط شيئًا يساعدنا على فهم الآلية التي صيرته مبدعًا، وربما أيضًا، لرغبة دفينة فينا، لمعرفة مدى الانسجام أو الانفصام بين الفعل والكلمة، والفكر والممارسة. ألهذا السبب نحب كتب السيرة، كما نحب النميمة في حياتنا اليومية؟ في الغرب بالتحديد، هذا «النبش» نوع أدبي كامل، انتعش عندنا في العصر العباسي ثم انقطع مع انقطاعنا الحضاري والثقافي.

هذا النبش لا بد أن يترك تأثيرات بالغة، سلبًا وإيجابًا، على قراءاتنا، وتصوراتنا، وبالتالي عواطفنا كقراء تجاه هذا الكاتب أو ذاك. وللأسف، الجانب السلبي هو الغالب، فقلما نعثر على ذلك الانسجام المطلوب ولو في حده الأدنى، أو الذي نتمناه، عند الكُتاب الذين أحببناهم لدرجة أننا حوّلناهم إلى كائنات أثيرية تطوف في فضاءاتنا، وتسكن خيالاتنا، حتى لم نعد نتصور أنها كانت يومًا كائنات حية تدب على الأرض، والذين ألهمونا المثل العليا، وأعادوا تربيتنا الأخلاقية والجمالية، وخلقوا طبيعتنا الثانية، إذا استعرنا تعبير فريدريك نيتشه، ثم نصحو ذات يوم لنكتشف أنهم كانوا على النقيض من ذلك تمامًا.

التاريخ الأدبي مليء بـ«الكتاب االمنفصمين» منذ عصر الإغريق حتى يومنا هذا، وآخرهم الذي عرفناه مصادفةً هو صاحب «عناقيد الغضب»، و«شتاء السخط» و«شرقي عدن»، جون شتاينبك. فقد عثر أخيرًا على مذكرات زوجته الثانية، وأم طفليه، كونجير شتاينبك، التي رحلت عام ١٩٧٥م. ونشرت المذكرات الضائعة في سبتمبر الماضي، بعد خمسين سنة من رحيل شتاينبك عام ١٩٦٨م.

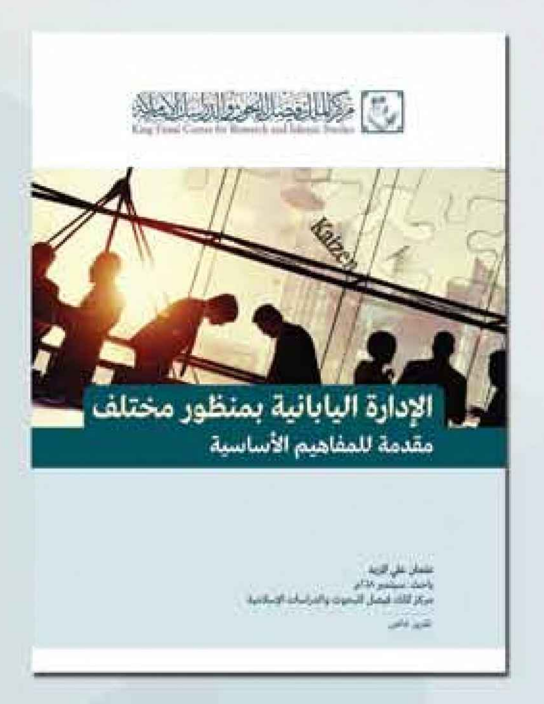
شتاينبك الإنسان في هذه المذكرات يناقض شتاينبك الروائي إلى درجة مريعة.. كل الظلم الذي فضحه في «عناقيد الغضب»، كان يمارسه في بيته الصغير. كان يتصرف مثل الأسياد المتجبرين الذين أدانهم في تلك الرواية الخالدة، التي صدرت عام ١٩٣٩م، كاشفًا فيها آلام عبيد الأرض، فهزت المجتمع الأميركي، والعالم الذي أضفى على مؤلفها إكليل الغار بمنحه جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٢م، وكان جديرًا بها. تقول لنا كونجير شتاينبك في مذكراتها: «مثل كل الكتاب الكثيرين جدًّا، كان شتاينبك يملك عدة حيوات، وفي كل حياة كان يشعر أنه السيد... كان يعاملني كعبدة من الوقت الذي يصحو فيه حتى ينام». كان لا يريد أن ينافسه أحد في مملكته، حتى إنه تمنى الموت لطفله المولود حديثًا، بينما ذرف دموعًا لم يذرفها على أحد من قبل بعد موت جرذه الذي اعتاد أن يطلقه في البيت، وسط صراخ الجميع وهلعهم. كان يتلذذ بذلك كثيرًا، كما تنقل لنا زوجته من وراء قبرها.

يذكرنا شتاينبك الإنسان، إذا أخذنا مثلًا قريبًا منا، بالشاعر الرقيق، عاشق الطبيعة، وأحد أكبر الشعراء البريطانيين في القرن العشرين، تيد هيوز، الذي دفع زوجتين إلى الانتحار: الأولى، الشاعرة الأميركية الشهيرة سيلفيا بلاث التي انتحرت عام ١٩٦٣م بفرن غاز، وهي في الحادية والثلاثين فقط، مخلِّفة وراءها طفلين. والثانية، آسيا وفل، التي قتلت نفسها عام ١٩٦٨م بالطريقة البشعة نفسها: فرن غاز، آخذة معها هذه المرة طفلتهما الوحيدة ذات السنوات العشر.

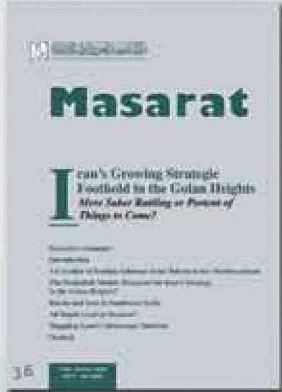
ماذا عن انفصام كتابنا العرب، على الأقل المحدثين منهم؟ لا نعرف شيئًا غير كلماتهم الجميلة، ولم نقرأ غير سير ذاتية لبعضهم، وبالطبع مشرقة دائمًا. ويبدو أننا سننتظر طويلًا حتى ينتعش عندنا مرة أخرى أدب سيرة «ينبش» في حيوات مبدعينا، كما عند الأمم الحية، أو ربما من الأفضل أن نبقى هكذا جاهلين حتى لا تنفجر رؤوسنا!

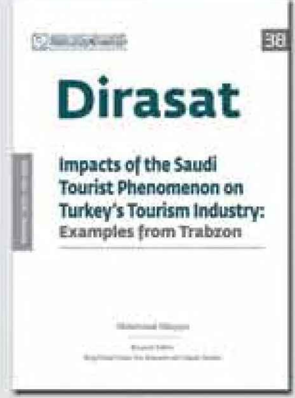


إصدارات إدارة البحوث

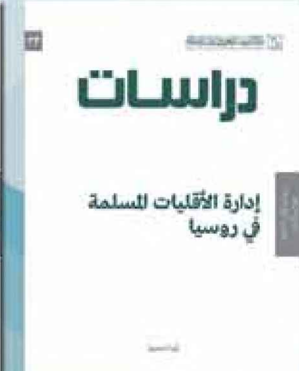




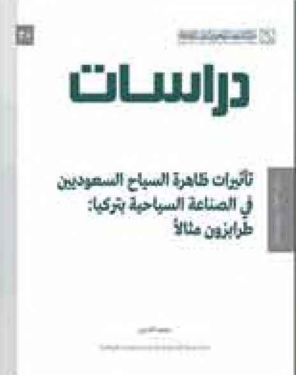












ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (١١ ٩٦٦+)

البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com

مؤسسة الملك فيصل الخيرية

King Faisal Foundation















King Faisal
INTERNATIONAL PRIZE

ص. ب: ٣٥٢ الرياض: ١١٤١١ المملكة العربية السعودية هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦١١+) فاكس: ٤٦٥٦٥٢٤(٩٦٦١١ +)
P.O.Box 352 Riyadh 11411 Kingdom of Saudi Arabia Tel: (+966 11) 4652255 Fax: (+966 11) 4656524
www.kff.com